# LA TABLE RONDE

*AVRIL 1953*

## SOMMAIRE


JEAN GIONO :
Florence........................................ 9

WILHELM FURTWÄNGLER :
La querelle de la Musique moderne.................. 30

JACQUES LAURENT :
La pomme........................................ 49

JULIEN GREEN :
Sud *(fin)*........................................ 74

MAURICE PONS :
Miss Fraulein........................................ 100

KARL JASPERS :
Le sens de l'hisoire (I)............................ 106

*BLOC-NOTES*
par FRANÇOIS MAURIAC........... 125

*LE MOTEUR*
par PAUL GUTH................ 131

LA RUBRIQUE DU MOIS

*LES ESSAIS :*

WALTER ORLANDO : Cartes sur table............ 139

*Note* par MICHEL DÉON.................................. 141


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

*LES ROMANS :*

FÉLICIEN MARCEAU : Entrée en piste du capitaine au long cours ........ 142

*Notes* par CLAUDE ELSEN, GUY DUPRÉ ........ 144

*ÉRUDITION :*

ALBERT-MARIE SCHMIDT : Le problème de l'illuminisme ........ 146

*LES LETTRES ÉTRANGÈRES :*

ROLAND CAMBERTON : Lettre de Londres ........ 148

*Notes* par MARCEL SCHNEIDER, JEAN-LUC TERREX ........ 153

*LE THÉATRE :*

FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE : *Sud* de JULIEN GREEN. 155

*LE CINÉMA :*

MICHEL BRASPART : Pagnol, Renoir, Astruc ........ 159

*LA MUSIQUE :*

CLAUDE ROSTAND : *Porgy and Bess* ........ 161

*LES BEAUX-ARTS :*

BERNARD DORIVAL : Grandeur du cubisme *(suite)* .. 164

*LA VIE COMME ELLE VIENT :*

GERMAINE BEAUMONT : Chez soi et au dehors ..... 176

★

*PROMENADE*

ODETTE DU PUIGAUDEAU : Musiques du désert .... 18[illegible]

# FLORENCE

La pierre scellée dans le pavé de la Piazza della Signora, sur l'emplacement du bûcher de Savonarole (voir le portrait de cet « agitateur » dans l'orgueilleuse cellule de San-Marco) dit : « Ne promettez jamais. » (Sous-entendu : Vous pourriez être obligé de tenir.) On se demande comment un homme qui avait ce nez et ces lèvres en est arrivé à promettre de *traverser le feu.* Ce qui est, dans tous les cas, la dernière des choses à faire.

Il ne faut jamais exagérer ses dons devant des commerçants : ils deviennent des acteurs de Grand-Guignol et avec un talent fou. L'Angelico était beaucoup plus malin : avec ses couleurs suaves il travaillait paisiblement, à travers Dieu, pour la C. I. T. (Compagnie Italienne de Tourisme). Si on veut voir les Florentins des grands mouvements historiques, ce n'est pas au couvent de Saint-Marc qu'il faut aller, mais à l'église de Saint-Marc. Ne pas se fier à la façade qui est de 1780. L'intérieur est de l'époque des passions, c'est-à-dire des cavernes.

A première vue, c'est chez *Maxim's*, en 1900, tel que nous le restituerait un Cécil B. de Mile, en technicolor. Des torsades, des draperies à profusion ; cet or et ce rouge qui enflamment les taureaux et les vieux ministres. Mais ici le propos est plus savant. Tout se passe comme si (pourquoi n'emploierais-je pas, moi aussi, cette formule commode?) on voulait instaurer le mythe du *roi mort* et même du *roi dépecé.* (Si cet homme a une grande valeur, tuons-le, il ne pourra plus nous échapper ; coupons-le en morceaux, il occupera une plus grande place parmi nous.) Les murs sont éclairés de vitrines (la lumière vient de là) où, sous des lampes élec-

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

triques est étalé tout un musée Dupuytren en faveurs roses. Ce sont les châsses, où l'on voit des doigts, des dents, des rotules, des omoplates et même des viscères sacrés.

On coudoie évidemment, devant ces vitrines, la dactylo qui veut de l'augmentation ou les gentillesses de son Jules et vient déposer un œillet devant une vésicule biliaire en bocal, mais j'ai été bouleversé par trois femmes, abîmées dans la foi la plus respectable. Des hommes viennent là aussi dont il est difficile de deviner la profession. Quelques ouvriers, mais les fidèles masculins ont l'air de se recruter surtout parmi ceux qui s'habillent en bleu marine et dont le premier outil est la cravate. Au contraire, parmi les femmes, une plus grande proportion de femmes du peuple que de bourgeoises. Les trois dont je viens de parler semblent être deux filles qui accompagnent leur mère : des revendeuses du marché à légumes, sans doute. Je n'ai jamais rien vu de ma vie qui soit plus en faveur de la religion que l'attitude et le comportement de ces trois femmes. Elles avaient sans doute à demander quelque chose de très important. Elles le faisaient avec une noblesse, une sérénité, une confiance qui me rendaient envieux.

Notre époque, si riche en débris humains de toute sorte, est peut-être promise à un bel avenir. Je suis resté un bon moment à côté de ces femmes si exceptionnelles. Pour ne pas les déranger, j'avais calqué mon attitude sur celle de mes voisins. Il est si facile d'avoir les dehors de la dévotion que je me suis pris à douter de la sincérité des autres personnes qui étaient là et dont j'avais très exactement copié la posture. Il n'est pas possible de contempler longtemps ces pièces anatomiques sans penser aux manipulations macabres qui les ont amenées dans ces vitrines. On a déployé tout un art (et savant) pour faire rentrer les spectateurs en eux-mêmes et surtout dans des endroits très spéciaux d'eux-mêmes. Tous les lambeaux de chairs momifiées (et en assez mauvais état) tous les ossements sont décorés de rubans, de dentelles, de fanfreluches, à la Du Barry. Des doigts, des dents, des fragments de mâchoires sont posés sur des coussins de satin rose. Les bocaux à viscères sont installés dans des décorations de *boudoir*.

Les gens entrent et sortent constamment, n'ont pas l'air de venir dans des intentions formelles mais de faire une petite visite en passant. C'est de plain-pied avec l'esprit de la rue. J'étais en train de me livrer à une sorte de *mea culpa* et de reprendre, pour ainsi dire, du poil de la bête quand j'ai porté mon attention sur les visages qui m'entouraient. Ils étaient tous du plus pur Quattrocento. Le plus drôle est que, si vous allez acheter un tube d'aspirine, le pharmacien est comme partout ailleurs, sauf qu'il parle italien. Si vous prenez le tramway place du Duomo, vous êtes à Marseille ou à Toulouse.

J'avais un clou dans mon soulier ; je suis entré chez un cordonnier *via* de Cerchi. L'ouvrier qui, avec beaucoup d'obligeance a tapé mon clou sur la bigorne, ressemblait trait pour trait au saint Pierre faisant l'aumône des fresques de la chapelle Brancacci. Il est vrai que l'échoppe était éclairée par une lampe à pétrole et qu'il n'y a que des ampoules de vingt watts dans les châsses de San-Marco.

J'étais intrigué par un rassemblement sur la petite place, à gauche de la poste. Mon idée est qu'à l'étranger on n'a pas le droit de se mêler de politique ; on serait ironique à trop peu de frais. J'ai donc gardé mes distances jusqu'au moment où j'ai été surpris de ne pas voir de femmes dans l'attroupement. Les groupes étaient cependant assez véhéments et, de toute évidence, il s'agissait là de quelque passion. J'ai poussé la politesse jusqu'à rester plus d'une heure planté sur mes pieds et cherchant à savoir de quoi il s'agissait. Comme je n'avais pas remarqué ces hauts et ces bas, ces pulsations qui agitent toujours les troupes de conjurés, même les plus anodins, j'ai pris finalement la décision de venir fourrer mon nez. C'est une bourse aux timbres. Et là, au grand air et en pleine lumière, j'ai vu comme à San-Marco des Buondelmonte, des Donati, des Alberti : bref, des Guelfes et des Gibelins.

Ici, il faut donc des passions, même pour aplatir un clou dans un soulier. Nous nous sommes amusés comme des fous, Élise et moi, l'autre soir, à la terrasse d'un café. Il y avait à trois pas de nous un personnage d'une quarantaine d'années, un peu corpulent, certainement corseté, avec un veston cintré, très découpé par devant, des pantalons presque

collants et des souliers vernis *qui craquaient.* (Je me suis souvenu que, dans ma jeunesse, mon père a vendu pendant quelque temps, en plus de son talent de cordonnier, une poudre *pour faire craquer les souliers.* Il en vendait beaucoup à Manosque, et notamment à un aveugle de l'hospice qui économisait exprès les trois sous.) Notre bonhomme du café restait debout pour tendre le jarret, bomber le torse et faire craquer ses souliers. Il avait de belles moustaches noires : tout à fait le violoniste tzigane qu'on représente enlevant la princesse, la comtesse... ou je ne sais quoi de Chimay (je crois) mais en furibond. Il roulait des yeux, fronçait le sourcil, reniflait, soufflait et, sans un petit air niais qui lui échappait parfois, il aurait été très effrayant. Il allait y avoir un concert. Des gens circulaient à travers les rangées de chaises et de tables : beaucoup d'étrangers, peu de Français, mais des Anglais, des Anglaises reconnaissables à leur blancheur, des Allemands et Allemandes, et aussi des Italiennes remarquablement habillées, fardées avec une précision mathématique et l'air d'être à un pas du lit. Tout ce courant était obligé de passer au moins une fois devant notre mâle qui s'était placé au beau milieu de la travée centrale. A l'approche des femmes, et quand forcément elles le frôlaient, il atteignait le sommet du pathétique. Il se raidissait comme un dard ; les yeux lui sortaient de la tête ; l'émotion *feinte* était si forte qu'on avait besoin de le considérer comme un symbole pour n'avoir pas à rougir à sa place. La femme passée, il pliait les genoux, comme un cavalier qui décolle ses fesses de la basane après avoir mis pied à terre. Et il s'occupait de la suivante. Ce manège a duré sans interruption de neuf heures à onze heures du soir. Il continuait quand nous sommes allés nous coucher.

Ces concerts de la Piazza della Republica font notre régal. C'est un violon, une clarinette, une trompette, un saxophone, une batterie, une chanteuse et un chanteur, mais ils sont tous d'une malice extraordinaire. On peut dire sans ridicule qu'ils mélangent les timbres avec une sorte de génie mozartien. C'est tendre, cocasse, et souvent plus profond qu'on ne croit. Personne ne s'y trompe. Je n'aime pas la musique moderne mais, il ne s'agit pas ici de musique qui veut signifier quelque

chose *à tout prix*. Ces six musiciens, qui n'ont pas de noms célèbres et ne posent pas au compositeur chargé de cours représentant de Dieu sur terre, inventent chaque soir très allégrement la matière première à bonheur de cinq cents personnes. C'est bien *inventer* qu'il faut dire. Ils arrivent, ils montent sur l'estrade, ils y sont comme chez eux, sans désinvolture désobligeante, avec le plus grand naturel, et ils se mettent à jouer en continuant à vivre très simplement. Tout ce qu'ils ont fait dans la journée et tout ce qu'ils ont envie de faire demain passe dans leur musique. Les rythmes, les timbres se modifient de minute en minute, suivant ce qu'ils sont en train de penser. C'est une conversation de gens d'esprit. Ils se répondent, rient, font de bons mots avec leurs instruments, se racontent des histoires intimes, ont des *a parte*, se confessent, s'esclaffent ou se fâchent, et quelquefois disent brusquement une chose très humaine, très vraie et qui fait réfléchir. La chanteuse (j'ai cru qu'elle s'appelait Sandonnacci) a juste un filet de voix, *comme tout le monde*, et elle exprime très exactement ce qu'on siffle ou ce qu'on chantonne dans les salles de bains. C'est la vie même. Le chanteur est un ténor de théâtre qui tient dans la bande le rôle du lyrisme dans la vie. Il n'a son tour qu'une fois ou deux par heure. Quand il se met en position, les gens qui se promènent sur la place s'approchent et mettent au-dessus des fusains en caisses une frise de visages extasiés. Il chante du Verdi. Quand il a poussé sa note, les applaudissements éclatent, et même des cris d'admiration qu'on ne peut pas contenir. Comme notre table est du côté des Arcades, je remarque un petit soldat très attentif. Rien de commun avec les magnifiques guerriers de Turin. Il est nettement de deuxième classe et en battle-dress assez sale. Il vient là, de toute évidence, pour n'être plus soldat au moins pendant quelques instants.

Par rapport aux gens qui habitent la région qui va de Brescia à Venise, le Florentin est à première vue Anglais. Si on l'observe avec un peu d'attention, on voit que son anglomanie est fabriquée, mais elle ne dépend pas de la mode ; elle vient de loin. Les histoires florentines sont pleines de ces joueurs de poker qu'une émotion laisse froids mais

qu'une passion fait éclater. Ce sont des « politiques ».

Les grandes montagnes, la mer, les déserts, les pays à cyclones et à ouragans soutiennent l'intérêt. Le paysage de Florence n'est que beau et pour distraire un homme de soi-même il faut la variété ; même le laid compte. A bout de ressources, on pense à l'égoïsme, toujours si commode, et aux moyens de tirer la couverture à soi. Sous un climat glacial, Florence aurait trois équipes de rugby et vingt salles de gymnastique où l'on cultiverait la boxe et même le judo. Mais il y a les terribles chaleurs de l'été ; elles font la fortune des partis politiques.

On se place, bien entendu, à droite ou à gauche, comme ailleurs, mais il est moins question d'obéir à un idéal qu'à un tempérament. C'est pourquoi il y a autant de variétés de droites et de gauches que d'habitants mais tout le monde en est. Je n'ai pas vu qu'on y suive beaucoup le journal ni qu'on y soit satisfait des mots d'ordre. On m'a dit que, même en pleine canicule, on prenait la peine de penser sans canevas. C'est qu'on s'occupe de soi-même. Le jour J. ou le grand soir rempliront les places publiques et les rues, mais d'agioteurs. On m'a fait remarquer des Danton, des Marat, des Robespierre à la Bourse aux timbres. Les mêmes peuvent, et avec plaisir, s'occuper de sang et même parler du bonheur de l'humanité pendant quelques jours, s'il ne pleut pas et si cela leur permet de mettre leur chapeau de travers, mais, le plaisir épuisé (et ils sont fins) ils en chercheront un autre : chacun pour soi. La division sous étiquettes de valeurs universellement connues est ici un simple moyen commode et superficiel de cacher la vérité. Les vertus cardinales et théologales, les péchés véniels et mortels sont les vrais partis politiques.

C'est, bien entendu, une chose qu'on cache et naturellement sous de la froideur. Dès qu'on touche franchement à ce sujet, les gens imitent une gentillesse qui vend la mèche. Ils mettent un empressement de mauvais aloi à montrer qu'ils ont de bons sentiments. Mais on les sent tout de suite essoufflés par l'effort qu'ils sont obligés de faire.

Il faut voir ces Talleyrand quand ils ne sont pas chauffeurs de cars, portiers d'hôtels, cochers de calèches ou garçons de

café, c'est-à-dire quand il est hors de doute qu'ils ne chassent pas le pourboire. Ce qui me les rend sympathiques, c'est qu'ils n'ont rien de sucré. Vices ou vertus, tout est net, aiguisé et fait pour le combat (même pour le *combat de rues*). J'en ai vu qui avaient la foi la plus *humble;* ils s'en servaient comme d'une balle mâchée (et remâchée) ; à chaque coup, ils emportaient le morceau. En tête à tête, vous êtes perdus. Vous n'avez de chance que s'ils sont plusieurs car ils ne s'unissent jamais. Ils ont des individualités si tranchées et si puissantes qu'avec toute leur finesse, s'ils vous voient manœuvrer, ils préféreront vous prêter le flanc plutôt que de rater un coup contre leur allié naturel.

Tout ce que je viens de dire est dans la façade des palais Pitti, ou Strozzi. Les gens passionnés ne sont pas spirituels. C'est parce que je manque moi-même d'esprit qu'ils me prennent au sérieux et me font l'honneur de se méfier de moi au point d'être obligés de se découvrir. Si on leur parle comme on sait très bien parler à Paris, ils s'enferment derrière des murs de trois mètres d'épaisseur et qui n'ont d'ouverture qu'à cinq mètres au-dessus du sol. On ne verra même pas les sourires sous lesquels partout ailleurs on dissimule ouvertement la méfiance. On ne pourra même pas parler de la pluie et du beau temps. Ce sont des mots auxquels on donne des milliers de sens différents, qui sont fort capables de dévoiler le fond de votre cœur et vous faire pendre, ou tout au moins vous faire connaître, ce qu'on craint tout autant et qui revient au même. A toute subtilité gratuite, votre interlocuteur répond fort gravement par ses sincères félicitations. Si vous récidivez, il se demandera à quoi vous voulez en venir, *au juste*, et cela provoquera un silence de trente secondes, très froid. Si vous continuez, vous courrez des risques.

J'ai vu des Français très attrapés. Ils voulaient briller et se dépensaient. On leur a carrément posé la question : toute cette dépense est pour acheter quoi? Ils en sont tombés des nues. Ils ne voulaient acheter qu'une soirée agréable. On ne les a pas crus. On les a jugés encore bien plus dangereux et, comme personne n'a voulu courir de danger, ces Français proclament partout que les gens d'ici sont secs et manquent de liant.

Pas du tout. Il faut d'abord savoir une chose : il n'y a pas d'auditoire. Vous ne pouvez pas vous adosser à la cheminée et parler à cinq personnes à la fois dans l'espoir de les intéresser toutes les cinq. Ce sont des individus si parfaits qu'en toucher un c'est manquer fatalement les quatre autres. Ils n'ont absolument rien de commun. Pire : vous dérangez les plans. Si ce sont des gens qui ont l'habitude de se réunir, ils ont tous mis au point une politique extraordinairement compliquée qui leur permet de vivre ensemble pendant une heure ou deux et de simuler ce qui doit être simulé. Pour peu que celui que vous avez touché le manifeste, fût-ce même par un clin d'œil ou un grognement, il se découvre ainsi par ce qu'il a approuvé ou désapprouvé. Toute l'organisation de leur paix est à refaire. Ils vous en veulent tous. C'est pour l'éviter et donc par la plus exquise des politesses qu'ils ne vous écoutent pas et que vous n'en touchez point. Mais, en tête à tête, si vous ne jouez pas au plus fin (où vous perdriez) et si, comme il se doit en tant qu'étranger, vous ne fourrez pas votre nez dans ce qui ne vous regarde pas, vous pouvez vous faire des amis d'une qualité rare. Il faudra bien tenir la main à ne les fréquenter que l'un après l'autre.

Ces amis font tout ce que font les amis. Vous pouvez tout leur demander, sauf *leur soleil,* c'est-à-dire cette lumière artificielle qu'ils ont créée, qu'ils projettent sur eux-mêmes et dans laquelle ils se déplacent et vivent comme une vedette dans le rond du projecteur. La deuxième chose qu'il faut savoir est donc de ne jamais *tirer la lumière à soi.* Il est permis toutefois de les épater entre quatre z'yeux ; c'est même recommandé. Tout maintien modeste vous sera par la suite marqué au crédit. Vous êtes dans le seul endroit où la modestie se fait craindre parce qu'on n'y croit pas. On préfère croire à de la lumière noire.

Mais, ceci étant, l'ami est plus fidèle que dans les pays à méthode et à raison. Il n'a surtout jamais cette fatuité de vous vouloir parfait et vous aime autant pour vos faiblesses que pour vos vertus. Si le sort vous accable, il ne va pas passer son temps à faire la critique de vos gestes et de votre tempérament ; il se lance dans la bagarre avec des sacs de *poudre aux yeux* et il en jette dans tous les regards qui vous jugent.

Tout n'est pas pur, évidemment, dans cette façon de faire, et c'est un moyen pour rester dans le rond du projecteur. Avouons cependant qu'il y a un certain risque à vouloir briller ainsi et dont se préservent avec trop de pudeur effarouchée les amis nordiques. J'ai eu le fait sous mes yeux. Il n'a même pas fallu de circonstances historiques. C'était simplement un entrepreneur qui avait bouffé la grenouille. Un de ses amis est allé jusqu'à attaquer, sur un prétexte inventé, la Compagnie qui avait fait vérifier ses caisses. Il était sûr de perdre mais il m'a dit à peu près ce que chante le Jésuite dans *le Barbier de Séville* et qu'il en resterait toujours quelque chose. L'amitié l'avait rendu *fou de finesse*. On dit qu'il a eu la chance, moi je dis qu'il a eu le *talent* de tomber sur un point précis où la Compagnie n'était pas inattaquable et elle a, sinon cessé, du moins adouci ses poursuites et consenti à un arrangement. On ne voit pas cet âpre dévouement partout. Ce Florentin qui s'est si bien comporté m'a dit une phrase très touchante et qui peint sa ville : « Ce n'est pas quelqu'un d'ici qui vous a raconté ça. » J'ai convenu qu'en effet c'était un Pisan.

Tout cela est plus Florence que la Loggia dei Lanzi et le Ponte-Vecchio. Il n'y a pas ici de tristesse romantique comme à Brescia, Vérone, Vicenze et cependant on ne rit pas. On ne peut pas jouer avec cette ville comme on joue avec Venise. Ce Monomotapa est composé d'hommes graves et qui ne confient rien de précieux aux plaisirs physiques. On ne pourrait pas concevoir Louis XV. Plutôt que d'aller m'extasier exclusivement sur les vieilles architectures, j'ai préféré perdre un peu de temps à me demander ceci : « Les Florentins sacrifient-ils la nourriture au costume? Comme je l'ai vu faire le long d'une route qui va de Milan à Padoue? Est-ce que je me trompe en considérant la réponse comme importante pour Florence? ».

Nous habitons juste derrière le Palazzo-Vecchio, à l'angle du Borgo de Greci. Je n'ai qu'à descendre la rue pour me trouver tout de suite Piazza Santa Croce. C'est un quartier à ménagères et, quand je suis là, le matin de bonne heure, je vois partir au travail de petites dactylos, des employés de banque et de magasin, des comptables. En Piémont et en

Lombardie, ils seraient au surplus Chevaliers de la Table Ronde (au moins). Ici, ils sont, évidemment très différents de ce qu'ils seraient à Paris ou à Marseille, mais ce qu'ils sont réellement (c'est-à-dire ce qu'ils rêvent constamment d'être) ne se comprend pas tout de suite. A première vue, ils ne sacrifient pas au costume et ils ont l'air de dépenser l'argent qu'il faut pour se nourrir. Je ne vois pas un seul *Beau Ténébreux*, pas de *Morgane la fée*. Je viens cinquante fois, je vois cinquante fois les mêmes personnes ; on commence à me considérer comme un familier ; on me dit bonjour-bonsoir ; on me sourit ; je ne trouve jamais ce que je cherche, c'est-à-dire la paire de souliers neufs *et à intention* inaugurée un jour de semaine, la cravate d'archiduc, le chapeau à la Lauzun, ces petites choses qui vous font dire : « Toi, tu n'as pas su résister à la tentation et tu te priveras de croissants dans ton café au lait pendant deux mois. » Je parle des hommes parce que je les ai toujours vus plus coquets que les femmes, mais, celles-là, je ne les perds pas de vue, non plus, et en vain.

Par le costume, ils pourraient être de Paris. Ils sont habillés sobrement, sans une faute de goût. Il y a même chez les femmes un très grand souci de netteté. C'est l'automne ; elles ont presque toutes des tailleurs gris. C'est par le visage que ces hommes et ces femmes sont de Florence. Je ne veux pas dire qu'ils sont beaux (il y en a qui sont très laids) et qu'ils ont leurs portraits dans les vieilles peintures. Comment ils comprennent la vie, comment ils voudraient être autre chose que ce qu'ils sont : voilà qui est Florentin et qui se voit.

En Lombardie, en Piémont, c'est simple : la chose est faite dès qu'elle est imaginée. « Ce chapeau à larges bords me va bien, fait ressortir l'ovale de mon visage, me donne l'air d'être ce personnage noble, courageux, désintéressé, etc... Si j'ai les sous *je me l'achète*, et me voilà noble, courageux, généreux, etc... Je n'ai plus qu'à me montrer *tel qu'il me fait*. S'il me faut cette cravate rouge, cette chemise noire, cette flanelle blanche, c'est toujours pour devenir, par leur truchement, ce que je voudrais bien être en place de ce que je suis. Et cela vaut bien qu'on se prive un peu de manger. Toutes les passions du roman romanesque se promènent étiquetées dans la rue. Et le drôle (enfin, si l'on veut) c'est qu'il en faut peu pour

que toutes ces passions *représentées* se mettent à jouer leur rôle au naturel. J'ai connu un brave épicier qui est devenu conspirateur (et dans une conspiration dangereuse où il avait très peur) parce qu'il possédait un manteau couleur de muraille au lieu d'un pardessus.

Ici, il n'est pas question d'apparences ; enfin, pas de même façon et l'apparence sert à se cacher. On ne veut pas être déchiffré. Le Lombard, le Lombardo-Vénitien, veut être pris pour ce qu'il n'est pas, par exotisme ; le Florentin, par patriotisme. Ce qu'on vous cache ailleurs, c'est le commun ; ce qu'on vous cache en Toscane, c'est l'extraordinaire, l'essentiel.

La Via Calzaioli, le soir, quand la lumière vient des vitrines, est pleine de tempêtes sous des crânes et même de conflits cornéliens. « Est-ce que je m'achète cette paire de souliers *qui va me trahir* ou est-ce que je conserve le secret de mon cœur noir? »

Nous avons assisté, Élise et moi, à un spectacle très instructif. Il éclaire ce goût du *complot contre tout le monde.* Nous étions allés à Santa-Crocce. Je fus intrigué tout de suite par une centaine de femmes et d'enfants qui faisaient cercle autour d'un spectacle au fond de la nef du milieu, tout contre l'autel. En m'approchant, je vis et j'entendis que quelqu'un gesticulait et parlait à voix fort véhémente dans ce cercle. Je suis peu habitué aux églises mais j'ai idée que c'est un lieu où la violence se doit d'être plus insinuante que brutale. C'était sans doute un scandale. Nous étions bien mal tombés.

Finalement, non, au contraire. C'étaient des ouailles à qui on disait toute la vérité sur le péché. Ces femmes avaient le visage en pleurs et souffraient physiquement comme de la rage de dents la plus aiguë. On les voyait résister de toutes leurs forces à la douleur, puis céder et se laisser emporter comme des Sabines. Les enfants, ahuris, se cramponnaient à leurs jupes.

Montant sur un banc, je pus apercevoir au milieu d'elles leur ravisseur. C'était un jeune prêtre en tenue de cérémonie. Il me fut facile de reconstituer la marche des événements. De toute évidence, il avait dit une messe à l'autel et il était maintenant en train de faire son sermon. Mais, au lieu de

livrer sa bataille *ex cathedra*, il se colletait avec le démon au niveau de la rue comme un athlète de foire. Il était extrêmement direct. Son éloquence sans pudeur ne laissait pas une seule femme de son auditoire intacte. J'étais moi-même éberlué par ce qu'il disait et par ce qu'il faisait. C'est la première fois de ma vie que j'ai vu une véritable lutte avec le démon, en public.

Le jeune prêtre dansait comme un boxeur. Les coups que les péchés mortels assenaient chaque jour sur son auditoire, il montrait comment il fallait y répondre. A la pensée de leur manque total d'entraînement et de leur faiblesse, toutes ces femmes gémissaient. Je n'avais jamais vu personne dans cet état. Au bout d'un très court moment, j'eus nettement l'impression d'être indiscret.

La bagarre continuant et avec des éclats d'une voix qui disait des choses assez fortes de café, nous passâmes dans la chapelle Peruzzi pour voir les Giotto. Il faut dire qu'elle était très claire et qu'on voyait fort bien ce qui se passait. Il y avait là, par-dessus tout, une odeur très agréable de vanille. Elle émanait d'une jeune dame très élégante dont le visage, sous la voilette, était lisse et irisé comme une dragée. Elle était en conversation paisible, quoique animée de mines très intelligentes avec un gros abbé bien rasé et poudré, nonchalamment étendu sur les trois quarts d'un banc. C'était une illustration, même un peu chargée, pour un Boccace. Quand j'ai raconté la scène à des amis florentins, ils m'ont demandé s'il n'y avait pas là aussi deux enfants de chœur. J'avais vu en effet deux petits garçons en soutane d'abbéton, assis bien sagement sur le banc et qui regardaient le plafond. On m'a assuré qu'alors tout était pour le mieux mais que, sans les enfants de chœur (qui sont obligatoires), j'aurais vu une chose vraiment extraordinaire.

Derrière un pilier de Santa-Croce, une porte vous introduit dans une boutique où l'on vend des objets manufacturés en cuir. Ma fille aînée m'avait demandé de lui rapporter de cet endroit-là un parapluie qui se télescope et qu'on porte dans un étui de maroquin rouge. Un moine fort obligeant mais bien macéré me montra divers objets qui ne faisaient pas l'affaire. Je me suis demandé à la suite de quelle mutation j'ai ren-

contré trois jours après, dans un magasin de luxe, *via* Tornabuoni ce même personnage mais habillé comme vous et moi (en beaucoup mieux). Il ne peut subsister aucun doute sur l'identité puisque, sans explication de ma part, il m'a offert l'objet désiré. C'était le même visage décharné, la même voix, le même cou de poulet attaché de gros tendons bien visibles mais sortant d'un col de chemise vert tendre adorablement mou, noué d'une cravate rouge-orangé qui me laissa baba. Le plus drôle, c'est que toutes ces fanfreluches lui allaient fort bien et étaient d'accord avec son air Port-Royal. Il y a là, à mon avis, une science dont il serait dangereux de négliger l'étude.

La maison et le quartier qu'habitait Machiavel ont été démolis par les Allemands. Ils n'ont pas fait sauter le Ponte-Vecchio mais ils ont abattu les maisons qui, sur chaque rive de l'Arno, faisaient tête à ce pont. La Via Guicciardini n'est plus qu'un amas de décombres. C'est à l'actuel numéro 16 de cette rue que Machiavel est né et est mort. (Ce numéro 16 était en 1469 le numéro 1754 de la Via Romana qui traverse le quartier d'Oltr'Arno — rive gauche — depuis le Pont Vieux jusqu'à la porte dite alors Porta Cattolica.)

On m'a rassuré au sujet du marchand de parapluies-télescope : ce n'est pas un moine qui se déguise en bourgeois ; c'est un bourgeois qui se déguise en moine. Il s'est procuré son visage d'ascète avec une maladie d'estomac qui, autrement, n'aurait pas servi à son commerce. Il paye tant pour cent au couvent qui fabrique certains objets en cuir ; moyennant quoi on lui permet de tenir boutique dans une vieille sacristie. Il n'est habillé en moine que de dix heures du matin à quatre heures de l'après-midi, mais il a donné une telle vérité à son personnage que l'église l'utilise parfois à de bonnes fins : notamment quand les Pâques sont un peu dures à la détente. Il vient alors figurer dans les cérémonies. Ses crampes lui ont donné la physionomie de quelqu'un qui méprise le monde matériel où nous nous gobergeons imprudemment.

J'ai eu de longues discussions avec mes amis au sujet de l'Arno. J'avais promis en plaisantant cinquante lires au bon esprit qui irait faire sauter le barrage qu'on a établi à la

hauteur de l'hippodrome. C'était, paraît-il, une proposition idiote. Je soutenais le contraire. In val d'Arno, du côté d'Incisa, l'Arno est un torrent charmant. Il remue ses eaux à la Poussin. J'ai fait l'expérience de quelques heures de lecture sous un saule, à proximité de ces ondes pleines d'esprit et de couleur, sautelant entre des rochers blancs. C'est un délice. C'est un torrent qui a du caractère et le caractère même de toute l'architecture des collines qui montent vers Arezzo. A certains endroits, il se débarrasse des terres et des feuillages comme une femme qui a chaud écarte sa fourrure, et il étale sur des couches de grès blond une eau mince mais nerveuse. Ailleurs, il joue, et selon les règles, avec des ruines de moulins, de vieux ponts, des bosquets. C'est un fleuve, bien entendu, puisqu'il va se jeter directement à la mer mais c'est un fleuve comme un chat est un tigre. Il est familier, on en voit le fond et si j'en juge par ce qui est clair comme le jour, son principal rôle est de charrier et d'essaimer le long de sa vallée les essences d'arbres qui couronnent les hauteurs de Pergine et de Castiglione. C'est le plus grand planteur de peupliers, de saules, d'osiers, de cèdres, de pins, d'amélantiers et de buis que je connaisse. Si on ne se paie pas de mots et de souvenirs historiques, c'est un ruisseau avec toutes ses grâces et c'est en ruisseau que je le voudrais voir traverser Florence. Mais ici on se paie de mots et j'ai fort à faire pour ne pas voir l'histoire ; on veut un fleuve qui justifie tout ce qu'on met dans le vocable d'Oltr'Arno ; de là le barrage de l'hippodrome qui hypertrophie mon ruisseau et en fait sur un kilomètre un faux bonhomme qui ne s'explique pas, n'a plus aucun rapport avec le reste du paysage. On lui a fait des quais solides et profonds comme s'il s'agissait de contenir le Mississipi en personne ; et dans ces quais dort l'eau morte contenue par le barrage. Qu'on aille seulement Lung'Arno del Tempio, au-dessus du dernier pont : on voit le filet d'eau tout spirituel et tout malin dont j'ai parlé qui arrive. avec son entière bonhomie paysanne, encore entouré de rochers à travers lesquels il serpente et pantèle, escorté d'arbres radieux et on assiste à sa mort lugubre et immédiate. A partir d'ici, c'est l'Arno tel qu'ils ont considéré qu'il fallait qu'il fût pour aller se frotter au bout de la Piazza degli Uffizzi.

Il me semble que ce serait d'une autre allure si, en se penchant aux échauguettes de Long'Arno degli Arbalettueri, on pouvait contempler en pleine ville le spectacle du torrent bondissant et clair dans ses rochers et ses arbres. Mettez dans la perspective qu'on a du Ponte-Vecchio en regardant vers l'amont quelques saules et surtout quelques peupliers (comme l'Arno seul sait les planter, c'est-à-dire un peu de guingois) et toutes les pierres respectables de cette ville vont jouer.

Il n'y a qu'un défaut à mon raisonnement : c'est que le barrage incriminé n'est pas moderne. On le voit dans une vieille gravure de 1490. Somme toute, je suis ici à propos de Machiavel et de ses lettres familières. Dans toutes les gravures que je trouve, il y a mon barrage qui fait refluer l'Arno et grossir ses eaux le long des quais de Florence. Au-dessous du barrage, on voit des hommes qui pêchent avec un filet, et ils ont de l'eau jusqu'aux genoux, mais, au-dessus, sur les quatre ponts de l'époque dort l'eau morte, comme aujourd'hui. J'ai l'impression qu'on a fait refluer l'eau pour avoir le plaisir de construire des ponts.

Je cherche à me renseigner en me baladant dans les endroits où ne vont ni les esthètes ni les historiens. En bonne règle, puisque je suis ici pour faire des recherches, il me faudrait être assis dans quelque bibliothèque secrète, devant des liasses de documents. Je préfère aller dans les boutiques, les cafés, les bistrots où je m'efforce de tirer les vers du nez à l'homme moderne. Les gens ne changent guère en cinq cents ans. Il en faut bien plus que ça pour amener des modifications importantes dans la façon de jouir, c'est-à-dire dans la façon de vivre. Les passions sont toujours les mêmes. L'expérience prouve qu'il faut plus de temps pour changer le cœur de l'homme qu'il n'en a fallu pour transformer ses deux pattes de devant en bras.

J'ai remarqué que les hommes qui tiennent ici le haut du pavé *qui se voit* ont de magnifiques chevelures. Ils sont généralement jeunes : entre trente et quarante ans et paraissent être des dieux de l'Olympe, avec un petit côté Offenbach. On m'en avait présenté un qui devait me donner différents renseignements politiques. Qu'on ne me soupçonne pas de

noirs desseins ; je me fiche de la politique ; elle ne m'intéresse qu'en tant qu'élément dramatique. Et c'est que mon *Hussard*, dans le livre que je suis en train d'écrire, traverse une période qui ressemble par bien des côtés à l'époque moderne. Je voulais être à même de voir fonctionner réellement la machine, mais je ne suis pas naïf au point de croire que ce personnage allait me dire quoi que ce soit qu'on ne puisse pas lire dans le journal. Si j'avais voulu le rencontrer, c'était pour voir par mes propres yeux comment *la machine* le faisait fonctionner lui-même. J'étais ensuite assez grand garçon pour trouver l'emplacement et l'engrènement des roues dentées tout seul.

Mon interlocuteur (car je tiens ma petite partie dans le duo fort réjouissant qui s'établit tout de suite) est placé et renommé pour connaître toutes les ficelles de la droite et de la gauche. Podestat, ou, si l'on préfère *Seigneurie* et rois de la rue n'ont aucun secret pour lui. Buondelmonti, Amidei, Uberti et Médicis 1950, Guelfes et Gibelins de l'ère atomique, il les connaît et il les pratique sur le bout du doigt. C'est une puissance, ou, plus exactement, c'est une « terreur ». Mes ancêtres italiens me soufflent de lui dire qu'il est une « terreur ». Il prend tout de suite un *coup de noblesse* (un peu inquiète) comme, après de brusques désillusions, certaines personnes prennent *un coup de vieux*. Pendant trois minutes, il ne sait plus très exactement sur quel mot danser. Il a même la naïveté de me dire : « Parlons *franchement*. » Mais il se reprend vite. Il m'indique les vingt ou trente façades d'immeubles modernes de Florence derrière lesquelles on organise en même temps que des *Thés anglais* le gouvernement véritable de l'Hôtel-de-Ville.

Je le regarde pendant qu'il parle. Il est vêtu d'une étoffe somptueuse. Son costume vaut trente journées de travail à la chaîne dans une usine. Il a les bijoux à la fois féminins et exagérément virils d'un détrousseur de diligences. C'est par quoi il est banal, mais il est extraordinaire par sa coiffure. Dans ses cheveux roulés en petites coques et collés d'un cosmétique épais comme de l'argile, le peigne a dessiné des quadrillages et des losanges qui sentent l'Afrique noire.

Toute affaire cessante, je suis allé chez le coiffeur chic. Mes cheveux hirsutes qui, généralement me poussent jusque dans

le cou et témoignent d'une longue indifférence capillaire m'auraient fait rejeter du lieu sacro-saint, mais j'avais une recommandation et même une recommandation téléphonique. Je croyais épater l'homme de l'art en lui demandant une simple « brosse » mais pas du tout, et j'ai appris beaucoup de choses, notamment ceci : la « brosse » est portée par les *capables* et les *téméraires*, c'est-à-dire les « outlaw ». Comme il y a toujours un peu d'Arioste en Italie, même à Florence, mon figaro s'intéresse immédiatement à ma tête (j'entends : à ce qu'il y a dedans). C'est une très jolie comédie. Il tâtonne avant de savoir dans quelle voie il doit engager la conversation. Il fait des aiguillages prudents. Ma désinvolture l'inquiète. Il a beaucoup de respect pour moi parce que je lui en dis trop et du trop vrai. Il en déduit que la vérité me sert de masque et que je suis très fort.

La coiffure « en brosse » est toutefois considérée comme une imprudence et, sans ma façon naïve de dire la vérité, de poser ouvertement des questions sur ce que tout le monde est censé ignorer, on m'aurait pris pour un naïf. Si vous adoptez cette coiffure, vous vous obligez à l'habileté. On vous en suppose capable, d'entrée de jeu. Comme je ne vais pas plus loin, c'était bien suffisant. Les fauteuils qui sont à trois mètres les uns des autres pour qu'on puisse chuchoter sans inconvénient, sont occupés par des messieurs à qui on fait de la coiffure africaine... Ils sont enveloppés jusqu'aux pieds dans des peignoirs. Je ne vois que leur tête. C'est une belle galerie de portraits pour l'Histoire de M. Sismondi.

J'ai voulu voir des coiffeurs plus ordinaires mais je m'y suis mal pris. C'était un jour où toutes les boutiques étaient fermées. Or, pour la circonstance j'avais gardé une barbe de quatre jours et mon rasoir électrique ne marchait pas. Le portier de l'hôtel m'a conseillé d'aller à l'*Albergo diurno*. C'est une organisation de service général. Elle est installée dans un sous-sol de la Via Tornabuoni ou Vecchietti. Elle fait aussi water-closet ; on dirait même que tout est là, mais pas du tout. Vous pouvez vous y doucher, y prendre un bain, vous y faire masser, dormir dans un lit ou un fauteuil, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, et n'importe quel jour, y louer un bureau commercial pour quelques heures,

ou pour vingt-quatre heures, ou quarante-huit heures, avec tout son personnel : garçons de courses, dactylos, sténos, etc. Vous n'avez qu'à bien connaître tout ce dont vous avez besoin (y compris le besoin de pisser) et vous prenez des tickets pour tous vos besoins. Les dactylos ou sténos sont par exemple dans une petite pièce en attendant le client. Vous apparaissez avec votre ticket et le numéro à suivre vous suit. Il s'installe devant une machine à écrire (dont vous avez également présenté le ticket) et vous dictez votre courrier, des circulaires, des lettres anonymes, des dénonciations, des prix courants. Il y a même des comptables. Vous pouvez acheter du tabac, des journaux, des livres, de la pâtisserie et, à en juger par certains regards des tenanciers et tenancières de comptoir, pas mal de ces choses qui se vendent sous le manteau. Le fait d'être en sous-sol confère à cette organisation un aspect sournois. On s'attend à des messes noires.

On attend toujours à Florence : ne serait-ce que d'attendre trop de cette ville. J'ai pris mon ticket de coiffeur et je me suis dirigé vers l'endroit de la caverne où s'exerce ce sacerdoce. Les peintures murales sont d'un artiste qui exalte les mérites d'un apéritif sous la forme d'un zèbre. Des dormeurs emplissent des fauteuils. A mon passage cependant discret ils ouvrent un œil puis le referment. Je ne suis pas celui qu'ils attendent.

Ici on fabrique simplement les têtes coiffées du peuple. Pas de subtilités. Comme partout ailleurs on me propose « bien dégagé derrière et rafraîchi sur les côtés »? J'opine. C'est la coupe de cheveux de M. Molotov, mais je prends bien soin de n'en rien dire.

A côté de moi, vient s'installer un chauffeur de car. Il a encore sa blouse d'uniforme fort élégante et il a accroché à la patère une casquette de général d'aviation. Il engage la conversation avec son figaro. Il vient de Rome par Assise, Pérouse, Arezzo. Il fait le Parisien : c'est-à-dire qu'il considère Florence comme un village où l'on est très en retard. Ce qui l'inquiète, c'est le foot-ball. Il se demande si les équipes joueront dimanche car le temps est à la pluie. Il se fait faire ce qu'on appelle des *crans;* ce sont des ondulations. Mais il les fait reprendre, ne les jugeant pas organisés comme il le désire.

Il explique que le serpentement de ses cheveux (qui sont longs et très noirs) doit partir très exactement du sommet d'une ligne imaginaire qui prolonge l'arête de son nez et filer de là vers sa nuque. Enfin, il trouve la formule : « Comme faite par un coup de vent. »

L'artiste qui s'occupe de moi n'est pas content du tout. Il voit très bien que je ne vais pas me faire faire de crans ; que d'ailleurs, même si je le voulais, je ne peux pas. Il regrette amèrement que nous ne soyons pas, lui et moi, en train de chercher également une formule. Il fait clicqueter ses ciseaux de façon parlante. Je n'ai jamais entendu ciseaux plus éloquents : ils m'interrogent, ils me provoquent, ils sollicitent ma réponse. Je reste impavide. Leur petite voix acide est pleine d'un désespoir enfantin et rageur.

De ce temps, on a réussi les ondulations du chauffeur. Il se dresse. Il est d'ailleurs beau garçon. Il est maintenant semblable à Atalante ; il a une tête faite pour la vitesse. Son artiste le cajole, le brosse et reçoit très obséquieusement son pourboire. Mes ciseaux se sont tus. Du coin de l'œil, je les vois, béants, près de mon oreille.

— Oh ! non, disent les deux ouvriers coiffeurs quand ils voient le chauffeur prendre sa casquette de général.

Non, en effet, répond silencieusement le chauffeur d'une moue des lèvres et, casquette à la main, il va dire une gaudriole à la caissière et il sort, cheveux au vent (artificiel).

J'ai été « fini » à la va-vite.

Il y a ici un grand sens du comique dans le peuple. Et je ne vois pas pourquoi il ne faudrait pas lire Machiavel en y pensant. Il est fort amateur de farces et ses principes les plus secs ont toujours un côté cour et un côté jardin.

Je suis rentré à l'hôtel par une Florence à peu près déserte. Au soir tombant, même les arcades de la poste aux lettres donnent l'impression d'un super-italianisme. Sur la place de la Seigneurie soufflait un vent glacé assez brutal et qui se levait avec le crépuscule. J'ai fait une petite promenade dans la ville. Jamais elle ne m'a paru plus belle. Vide et aux lanternes, elle est d'une noblesse sans égale. On comprend ce que Machiavel a voulu dire avec son *Prince* : c'est, à l'occasion, le bistrot du coin, n'importe qui, moi-même... (si j'étais

Florentin). Voilà en quoi je ne dis pas qu'il est démocratique, mais moderne, d'une époque où il n'y a plus rien d'héréditaire : ni royauté, ni fortune, même pas une raison sociale. Et c'est alors que ses principes, dits cruels par les hypocrites, sont simplement des formules de bon sens. Question de modernisme, c'est également l'homme qui fait gagner du temps quand Jean le Bon en ferait perdre. *Time is money* c'est presque de lui.

Long'Arno degli Arbelettrieri, pas un chat, et il n'est que sept heures du soir. Machiavel a dû longer ce quai. Il y a deux ou trois dates historiques par an, mettons cinq ou six pour les périodes troublées et c'est le bout du monde ; le reste du temps, c'est-à-dire trois cents et quelques jours par an, c'est la vie sans histoire : celle où le grand problème est d'être heureux. A mon avis, c'est le plus important. Prendre Pise rapporte quoi à Nicolas? Vingt écus et des emmerdements sans nombre. Ce qui m'intéresse, c'est quand Machiavel va dépenser ses vingt écus de façon à en tirer le plus de plaisir possible. C'est là qu'il devient ce qu'il est.

Prononcez des paroles historiques et désormais on ne vous verra plus qu'en train de prononcer ces paroles historiques. Or, vous avez également dit « je t'aime » « j'en ai assez » « la tête me fait mal » « j'ai la colique » « ce type-là est un salaud » « si j'avais mille francs », etc... On voit toujours Bayard mourir au pied d'un arbre en train de faire des reproches au Connétable. Avant d'arriver au pied de cet arbre, il a vécu, et, pour M. Bayard, vivre était le plus important de tout. Même pour nous, si Bayard nous intéresse, c'est le plus important puisque c'est la seule façon qu'il avait de devenir Bayard et de finalement l'être.

Ce que Machiavel dit à la fin du *Prince*, sur l'Italie, qu'il faut débarrasser des Barbares et qu'on monte en épingle, moi, à partir de ce moment-là, je m'en contrefiche. Bien entendu qu'il l'a dit, mais il a dit bien d'autres choses et il n'a pas écrit la millième partie de ce qu'il a dit, de ce qu'il a pensé, de ce qui a fait sa pensée et son dire. Le voir se rongeant les poings sans cesse parce qu'il y avait des barbares est un peu simpliste, ou trop malin. En réalité, il laissait volontiers une formule en plan pour pister le bonheur. Les Sorbonnes

construisent après coup des personnages artificiels pour démonstration de géométrie euclidienne. On oublie qu'à l'époque de Machiavel, Machiavel n'existait pas. On l'a fait depuis. Au surplus, il n'a pas dit autre chose que ce qui était dans l'air de son temps. Qu'il ait fait rapetasser sa botte chez un cordonnier intelligent (comme il y en a) ; qu'il ait fait un brin de causette sur le pas de la porte avec un épicier plein de bon sens, ce sont peut-être ceux-là qui l'ont mis sur la voie. Qu'un professeur découvre maintenant ce cordonnier et cet épicier, et voilà deux grands hommes de plus et des sujets de thèses à n'en plus finir.

Voilà également Florence, et Venise, et l'Italie, et notre époque. Nous sommes menacés de tous les côtés par des ogres. Il aurait fait bon en parler à mon chauffeur de car lorsqu'il désignait la ligne imaginaire qui prolongeait l'arête de son nez. J'ai l'impression qu'il m'aurait envoyé paître.

Je suis allé une dernière fois revoir le Musée des Offices. J'ai trouvé au bout de la galerie un cabinet exigu où l'on faisait la toilette à deux petits Chardin. C'était une tête de garçon et une tête de fille. Je suis resté en contemplation devant eux dans le bonheur le plus parfait jusqu'au retour de l'ouvrier (qui était sans doute allé boire un coup).

JEAN GIONO.

## LA QUERELLE DE LA MUSIQUE MODERNE

La musique de ce temps est pleine de partisanerie. Et, la technique *atonale,* ce n'est pas toujours pour ce qu'elle permet d'exprimer que les compositeurs la pratiquent ; — ou, tout au moins, ce n'est pas toujours *que* pour cela : pour beaucoup d'entre eux elle est la seule *hypothèse de travail* qui leur permette de composer. Ainsi cette technique est presque devenue leur raison d'être — et voilà qui ne les incline guère à discuter avec détachement le pour et le contre de l'esthétique musicale qu'implique leur méthode.

Cependant cette discussion est devenue nécessaire. Elle est même très urgente — à moins de renoncer à jamais à y voir plus clair et à jamais sortir de nos tourments et embrouillements musicaux. Et mon expérience de chef d'orchestre me permet — je le crois du moins — de prendre part à cette discussion. Pendant trente ans d'activité et de responsabilité il est bien peu de partitions de concert nouvelles et marquantes qui ne m'aient passé par les mains — et c'était l'époque du grand essor moderne en Allemagne. Et même aux œuvres peu accordées à mon goût personnel, je n'ai jamais mesuré ni mon attention, ni mon temps, ni mon effort.

Évidemment, même parmi celles que je jugeais très significatives, il en était vers lesquelles je ne me sentais pas attiré ; et le contraire eût été étonnant. C'est que le devoir d'un *kapellmeister,* et en général d'un interprète, n'est pas ce que beaucoup voudraient qu'il fût : de « rendre compte », aussi « objectivement » que possible, de la musique qu'il a entre les mains ; mais de faire vivre cette musique de toute sa passion, de tout son enthousiasme. Les diverses œuvres, s'il doit *sine ira et studio* les choisir, ou les admettre au programme,

il doit au contraire les jouer *con passione, con amore*. Comme musicien — même sans compter le compositeur que je suis — je milite résolument pour la tonalité. J'avoue cela sans détour, et sans pour cela m'aveugler au fait que le principe tonal s'est pendant ce siècle élargi et assoupli à l'extrême. Renoncer à ce que (sous les mains d'un musicien qui sait en tirer parti) la tonalité peut donner ; souhaiter revenir à la situation d'avant la découverte du principe tonal ; souhaiter faire table rase de ce principe et de ces possibilités : autant — me semble-t-il — souhaiter revenir à l'époque des malles-poste alors qu'on dispose de la radio et de l'auto. Mais rien n'y fait : l'atonalisme prétend être un progrès. Il prétend passer outre et nous débarrasser du monde devenu trop étroit des relations tonales. Et même, à n'en pas douter, en un certain sens il est ce qu'il veut être. Nul doute qu'il n'exprime quelque chose des temps énigmatiques que nous vivons. Et nul doute qu'il ne soit urgent de nous rendre compte de son rôle dans la musique de notre époque et de la nature de son message.

★

J'apprends de Londres que depuis la fin de la guerre les concerts y foisonnent. Mais, malheureusement, le public s'y intéresse de moins en moins à la musique dite moderne. Si vous voulez remplir votre salle, c'est plus que jamais du Tchaïkovsky et du Beethoven qu'il faut jouer. Une œuvre de Debussy fait baisser la recette. Quant aux œuvres plus récentes, mieux vaut ne pas en parler : une affiche avec rien que des noms de compositeurs vivants est une promesse de désert.

Le correspondant qui me donne ces renseignements en est indigné : quel public paresseux, superficiel, oublieux de ses devoirs et de ses responsabilités envers l'art de son temps... État de chose très inquiétant pour qui se soucie de l'avenir de la musique...

Disons-le, sans nous fâcher : loin d'y trouver remède, personne ne comprend cet état de choses. Mais au lieu de simplement le déplorer, ou de s'y aveugler, mieux vaudrait réfléchir aux raisons profondes de cette attitude du public. Au lieu de

mettre en accusation ce qu'on appelle « le public » — besogne toujours ingrate —, mieux vaudrait essayer de comprendre qu'il y a là quelque chose qui ne tourne pas rond. On n'a guère essayé, jusqu'à présent... Et comment espérer résoudre un problème que l'on n'a jamais voulu regarder en face?

On sait depuis longtemps que les hommes veulent réentendre les choses qu'ils ont déjà entendues. Et ce n'est pas leur seule paresse qui les y porte : il y a le désir de s'abandonner à une œuvre qu'ils aiment, et l'espoir de connaître mieux ce que déjà ils connaissent bien. Les musiciens se sont toujours cassé la tête pour savoir pourquoi certaines partitions, toujours rejouées, sont et restent au premier plan cependant que la majeure partie de notre patrimoine musical a l'air de ne pas exister. Il y a des musiciens que cette constatation désole et qui n'acceptent jamais cette « injustice ». « *Je suis connu maintenant* », me disait (avec raison) un compositeur. « *Eh bien! si aujourd'hui je termine une œuvre pour orchestre, dès le lendemain elle est au programme de tous les orchestres d'Allemagne. Oui, mais pour une seule fois... On dirait qu'ils ont tous décidé que j'écrirai une œuvre nouvelle pour chaque saison. Comment faire pour obtenir des deuxièmes et des troisièmes auditions?* »

Oui, comment faire? » Et pourquoi *Till Eulenspiegel* de Strauss, *la Mer* de Debussy, *Petrouchka* de Stravinsky sont-ils toujours rejoués? Et Bach, et Beethoven, comment s'y prennent-ils pour reparaître sans cesse sur les programmes? « Si d'autres ouvrages étaient aussi célèbres et aussi connus, me répondent certains, ils rempliraient aisément le même rôle. » Mettons, mais pourquoi ne sont-ils pas connus? Il faut bien qu'il y ait quelque raison...

Et surtout, ce ne peut être sans raison que depuis quarante ans le public rejette implacablement une grande partie de la musique contemporaine — et cela quoi que disent et que fassent les musiciens et les critiques. Que l'on ne dise pas qu'il en a toujours été ainsi. Sans doute : bien des chefs-d'œuvre ont été d'abord incompris, soit que leur vocabulaire musical fût trop neuf, soit qu'ils fussent déformés par l'exécution. Mais à la longue, ces causes ayant disparu, on a toujours fini par se rendre compte de ce qu'ils valaient, et l'état

de tension entre musiciens et auditeurs (qu'avait provoqué la méconnaissance de ces œuvres) alors, peu à peu, s'effaçait. Aujourd'hui c'est différent. Depuis plus d'une génération, l'incompréhension persiste et, à moins de parler d'une crise de la musique, il faudrait parler d'une crise de l'auditoire — ce qui serait encore plus inquiétant.

Comme chef d'orchestre, j'ai appris à connaître les réactions du public. Or, rien à faire lorsqu'un compositeur moderne « ne tient pas le coup », au même concert, à côté de Bach et de Beethoven. L'idée qu'il y aurait cloisons étranches entre musique nouvelle et vieille musique est une idée que d'impénitents réactionnaires et des avant-gardistes enragés sont unanimes à défendre ; mais c'est une idée fausse, et qui ne sert qu'à empêcher la musique de notre temps d'affronter devant le public les autres musiques. Mais cet affrontement est indispensable : c'est là la pierre de touche. On a souvent vu des œuvres nouvelles faire grande impression pendant un festival de musique contemporaine, mais perdre le meilleur de leur efficacité dès qu'on les mettait au programme d'un concert « courant » — c'est-à-dire dès qu'elles voisinaient avec les musiques du répertoire, classiques et autres. Et c'est là, dans la vie musicale de tous les jours, que le sort des œuvres contemporaines se décide. Vie musicale et musique sont, l'une et l'autre, indivisibles ; et pas plus que nous, les œuvres contemporaines ne peuvent ignorer le passé que nous avons tous traversé, ni faire comme si ce passé n'avait jamais existé.

Or c'est pour cela que la situation du compositeur moderne est si difficile, — infiniment plus difficile que, p. ex., celle du peintre moderne ou celle du sculpteur ; lesquels trouveront à exercer leur art tant qu'il y aura des appartements à décorer et des places publiques qui demandent des monuments. L'art plastique du passé a rempli son rôle ; il barre rarement la route aux artistes d'aujourd'hui. Au lieu que le compositeur, s'il veut que son travail ait un sens « pratique » — autrement dit, s'il veut être joué — doit accepter d'entrer en compétition avec tous ses prédécesseurs, ceux du Moyen Age compris. Il est d'usage que toutes les époques, toutes les musiques figurent aux programmes de nos sociétés

de concerts ; et le nombre de leurs séances est forcément limité. Vous voyez la compétition écrasante, la sélection sans pitié qui s'ensuivent : la partition du compositeur contemporain, ayant pour concurrents tous les chefs-d'œuvre, tout ce que des siècles plus heureux nous ont laissé de musiques plus heureuses, tout ce qu'adorent les auditeurs du monde entier. Et cette comparaison recommence à chaque concert, et la partition qui n'est pas reçue au concours n'a qu'à disparaître.

La situation est tragique. Et l'on comprend fort bien que, depuis, les compositeurs, pour se défendre, aient formé des groupements, des ligues, des partis : avec tout ce que les organisations de cette sorte comportent d'avantages, et de travers et de ridicules. Il est impossible de traiter l'art en affaire collective. Rien ne peut atténuer l'entière responsabilité de chaque artiste. Il ne manque d'ailleurs pas d'un certain comique de constater à quel point les musiciens de génie sont aujourd'hui plus nombreux qu'autrefois : ils sortent de terre par douzaines — tout au moins s'il faut en croire la presse qui actuellement est toujours prête à prendre fait et cause pour un compositeur méconnu. Autrefois, au XIX^e^ siècle par exemple, connaisseurs et critiques étaient pleins de réserve à l'égard de toute nouveauté ; on ne passait qu'en surmontant beaucoup de résistance. Aujourd'hui on voit de jeunes musiciens couverts de fleurs dès leur départ — et c'est pourquoi il y en a si peu qui passent et qui percent.

Je l'ai déjà dit : le symptôme majeur du mal — à savoir la profonde méfiance du public musical à l'égard de toute musique contemporaine autre que légère — n'a pas varié depuis longtemps, disons depuis 1914. Mais le tableau clinique du mal est moins simple. D'une part, la musique moderne n'a pas réussi ni à vaincre cette aversion générale, ni à conquérir aucun public numériquement considérable — quelques exceptions ne font que confirmer la règle. Mais, d'autre part, cette défiance et aversion du grand public n'a pas réussi à réduire au silence la musique moderne, ni même à entamer sérieusement ses positions. Elle existe toujours, cette musique ; elle est présente — cela est indéniable. Elle est une réalité. D'aucuns sont d'avis que sa vitalité s'affirme en manifestes,

vues de l'esprit et constructions théoriques plus souvent qu'elle ne s'épanouit en grandes réalisations... Mais elle n'est pas pour cela moins vivante... Et, en tout état de cause, elle a son public, fort limité en nombre il est vrai, mais passionnément convaincu. Voici donc un état de tension qui dure depuis quarante ans, et que depuis quarante ans beaucoup de bonnes têtes, et pas mal de musiciens de grands dons, se sont évertués à détendre sans pourtant y réussir.

Si nous interrogeons la musique elle-même, nous voyons que depuis le début de ce siècle un changement profond se préparait du côté du vocabulaire sonore et de la syntaxe musicale. Et Arnold Schönberg met alors en branle ce mouvement qui vise à dépasser et à évincer la syntaxe tonale et ses *cadences* en *majeur* ou en *mineur* auxquelles jusque-là tous les musiciens avaient plié leur pensée. Ce système tonal, d'où était sortie depuis la Renaissance et l'époque classique toute la musique européenne, le groupe schönbergien le déclara périmé ; et peu à peu, et de toutes parts, de plus en plus de musiciens modernes vinrent se rallier à cette vue. Ainsi ce qu'on appelle la musique « atonale » naquit sous le signe du progrès : elle se faisait accepter à cause de l'idée de la nouveauté et de la nouveauté de l'idée.

Car cet appel à l'innovation (qui depuis n'a cessé de se faire entendre) était alors lui-même quelque chose de nouveau : c'était la première fois que l'on posait ainsi en principe qu'il faut progresser, qu'il faut à tout prix avancer l'évolution musicale — et cela à partir du vocabulaire, à partir de la matière sonore et de l'étoffe harmonique. Il ne s'agissait plus du musicien, de l'homme, qui (ayant évolué) veut exprimer quelque chose de nouveau et imprimer son style à sa matière. Il s'agissait d'une nouvelle matière. On croyait trouver dans le *chromatisme* de *Tristan* un précédent de cette sorte d'innovation — dans ce chromatisme jusque-là insoupçonné, et qui a tant avancé le langage harmonique en l'élargissant avec une logique implacable, et jusqu'à la limite. Mais on oubliait que Wagner en écrivant *Tristan* n'avait pas eu l'intention de faire quelque chose de « neuf », ni d' « élargir le langage harmonique », ni d' « avancer le progrès » ; — mais l'intention, uniquement, de trouver les moyens

d'expression qu'il fallait à sa vision poétique, les harmonies qu'il lui fallait pour évoquer l'univers tristanesque. Et cela non seulement chaque mesure de la partition de *Tristan* le prouve, mais encore les œuvres qu'il a écrites après *Tristan*, et qui aux yeux des fanatiques du progrès marquèrent toutes un « recul » plus ou moins grave. Ce qui importait à Wagner, (comme à tous ses prédécesseurs), c'était de trouver l'expression qu'il recherchait. Il « découvrit » en cette occasion ce fameux chromatisme, si lourd d'avenir. Mais, de son point de vue, c'était là une contingence, presque un hasard.

Vouloir faire œuvre à partir de la matière, et non en cherchant l'humaine expression; vouloir non pas le beau, mais le neuf : voilà, répétons-le, la grande nouveauté que le début de ce siècle a introduite dans l'histoire de la musique. Et si nous voulons comprendre la subséquente évolution, il nous faut savoir passagèrement nous mettre dans la peau de cette tendance et accepter les formes de pensée qu'elle implique. Dirigeons donc notre attention sur cette matière et cherchons à nous faire une « idée claire » de l'*atonalité* moderne. Il faut pour cela rappeler ce qu'est la *tonalité*, et voir ce qui différencie celle-ci de celle-là.

Le fondement de la tonalité, de la musique construite sur les degrés d'un *ton*, d'une gamme, c'est la *cadence*. Un *ton* est déterminé par la cadence. Par ses enchaînements si simples — de *tonique* à *sous-dominante*, puis de *sous-dominante* à *dominante*, et enfin retour à la *tonique* — la cadence délimite un espace sonore. Car dans la cadence le rapport n'est pas qu'entre deux accords successifs; mais l'ensemble de leurs enchaînements — et c'est cela qui importe — donne à chaque accord sa place et sa fonction dans un plus large ensemble parfaitement cohérent. C'est cet ensemble (cet espace que crée la cadence), qui est l'essentiel : car c'est la cohérence de ces rapports qui permet à la musique de « prendre forme ». La musique a trouvé d'où partir, où se diriger, et où aboutir. Ainsi, la matière sonore se définit et s'articule.

Nous avons oublié qu'il a fallu des siècles pour arriver à cette définition et cette articulation dont au sortir du moyen âge (après les statiques et relativement peu « définis » *modes grégoriens*) le dynamisme devait paraître irrésistible. Et

depuis, après de tâtonnants débuts, la tonalité a évolué, pas à pas, mais avec toute la certitude de la force de la nature qu'elle est. Et elle a fini par s'emparer complètement de la pensée musicale d'Europe ; elle a pénétré toute musique sans exception ; elle en est devenue la loi et la forme. Sa découverte a eu pour la musique une portée comparable, en d'autres domaines, à la découverte des lois physiques. Elle est vraiment, comme force et comme loi, « dans la nature des choses » : des hommes qui n'ont jamais appris l'harmonie, des enfants (les petits « prodiges » musiciens), les peuples exotiques (dont la musique autochtone suit d'autres principes) tous comprennent d'emblée la logique tonale, et obéissent sans hésiter, dès la première rencontre, à cette « loi de la pesanteur harmonique ». Elle agit avec la même force sur toutes les créations musicales, les plus simples comme les plus complexes. Sa puissance se manifeste dans les plus vastes architectures musicales comme dans le moindre détail. Jusqu'à Reger, Strauss, Debussy, Stravinsky première manière, et autres, le style de toute la musique européenne est celui de l' « ogive cadentielle ». L'histoire de la musique tonale est, vue de près, une suite ininterrompue de cadences : une fugue de Bach, un mouvement symphonique — le premier de la *Neuvième Symphonie* par exemple, sont, littéralement, des cadences élargies à l'échelle de constructions gigantesques.

(Au début de notre siècle, le musicien viennois Hauer fit une découverte historique : il s'aperçut que Beethoven n'avait, sa vie durant, jamais écrit « que des cadences »... et selon l'esprit d'une époque digne de faire des « découvertes » de ce genre, on crut avoir trouvé là de quoi expliquer une fois pour toutes la musique de Beethoven, — et de quoi la mettre au rancart. Rien que des cadences ! Comme si une analyse de ce genre expliquait quoi que ce soit ! autant dire que César et Napoléon n'étaient en somme « rien que » des composés d'hydrogène et d'oxygène. Il faut vraiment manquer singulièrement de talent pour être fier d'une telle découverte...)

La cadence commande toujours, même là où elle ne commande pas la construction musicale aussi rigoureusement que chez les classiques. Elle garantit la cohérence de la mise en œuvre ; la tonalité se manifeste dès que l'on passe d'un

accord isolé, ou d'une suite isolée d'accords à un plan plus vaste. Si bien que l'aspect d'un morceau de musique tonal rappelle l'aspect de l'océan : grandes vagues que chevauchent de plus petites vagues qui à leur tour se dispersent en vaguelettes — jeux d'eau toujours variés, toujours pareils, tout analogues aux jeux des cadences imbriquées et superposées. La tonalité est, encore, tel un champ magnétique : son dynamisme est indépendant de notre volonté. Et c'est la rencontre et coïncidence de notre personnelle volonté d'expression avec l'impersonnelle pente d'expression du dynamisme tonal qui fait l'œuvre d'art. Et c'est cela — d'être « nature » tout en étant « art » — qui confère à la musique des grands maîtres son caractère toujours convaincant, définitif, nécessaire. C'est cela qui lui permet de résister à l'épreuve des siècles.

On peut déterminer très exactement jusqu'où s'étend dans un morceau le champ de la tonalité. Ainsi dans *Tristan,* partition si souvent proposée en exemple par excellence du progrès musical, il n'y a pas une note qui ne puisse s'expliquer de façon strictement tonale. On en peut dire autant des œuvres de Strauss, de Debussy, et de la première manière de Stravinsky.

Mais si l'on voit fort bien jusqu'où va la tonalité, on voit moins clairement où commencent le *chromatisme,* la polytonalité, l'atonalité. Là, les théoriciens ne sont pas d'accord : pour Hindemith l'atonalité a commencé bien avant *Tristan :* on en trouverait les débuts chez Mozart, thèse facile à réfuter. (Dans sa propre musique, Hindemith cède de plus en plus à l'appel de la tonalité : à côté des libertés qu'il prend avec elle, on trouve toujours chez lui, comme chez Stravinsky, Bartok et autres, des retours à l'obéissance.) Les champions de l'atonalité, de leur côté, s'efforcent à démontrer que l'atonal est la conséquence logique de ce qui déjà se manifeste dans le tonal, dans le contrepoint « linéaire » par exemple. On comprend qu'ils tentent de prouver que l'évolution aboutit logiquement à leur style. Mais ces tentatives ne sont pas convaincantes : l'atonalité est bien quelque chose de nouveau, sans lien avec le passé — c'est de cela qu'il s'agit de se rendre compte. Et d'ailleurs les principes de construction des atonalistes le prouvent. Voici ce que dit Hindemith de

la technique dite « sérielle » ou « dodécaphonique » : « *Nulle part la nature ne nous indique qu'il soit désirable de nous servir d'un nombre déterminé de sons dans les limites d'un temps donné et d'un certain « ambitus » de sons. Des règles arbitraires de cette sorte, on peut en inventer autant que l'on veut; et si l'on veut fonder là-dessus un ou plusieurs styles de composition musicale, je crois bien que l'on pourrait trouver des règles de jeu moins étroites et plus intéressantes. L'idée du dodécaphonisme me paraît encore plus théorique que toutes les cuistreries des professeurs d'harmonies traditionalistes.* »

La technique du *dodécaphonisme* est peut-être en elle-même moins intéressante que la question de savoir pourquoi et comment on en est venu, et pourquoi on devait nécessairement en venir, à un système de ce genre. Il semble bien que jusqu'aujourd'hui l'atonalisme manque de théorie et de bases solides. Les diverses explications se contredisent. Celle que propose Hindemith n'a pas manqué d'être discutée. Stravinsky a dit que la pratique devait précéder la théorie; qu'il était prématuré de formuler une théorie de l'atonal; et qu'il importait uniquement de reconnaître qu'il s'agissait là, en effet, d'un dépassement du système tonal. Quant à la « technique dodécaphonique » elle-même, elle représente une tentative d'apporter pour ainsi dire de l'extérieur un moyen de donner forme, figure et cohérence aux matériaux dont le compositeur atonaliste se sert. Ce qui revient à dire que ces matériaux n'ont plus, intrinsèquement, ni forme, ni figure, ni cohérence, — ou tout au moins que ces matériaux ne portent plus en eux cette pente vers la forme, ce dynamisme naturel que leur garantissaient la tonalité et le principe cadentiel.

Il s'agit d'art — et donc, en principe comme en dernière analyse, de quelque chose qui exprime l'homme. Et si les matériaux, les moyens de cet art refusent de nous répondre sur l'essentiel, il faut nous adresser à l'homme qui les manie. Il y a donc lieu de poser cette question : dans quelle mesure, jusqu'à quel point ces matériaux, la tonalité et l'atonalité, correspondent-ils à l'homme, aux données biologiques et organiques de l'être humain?

Là-dessus, l'histoire de la musique européenne peut nous apporter quelque clarté. Nous voyons que la musique, grâce

à la tonalité — grâce à la seule tonalité —, a atteint à un degré d'autonomie qu'elle n'avait jamais eu jusque-là, depuis que l'humanité existe. La musique se réalise dans le temps ; et avant la cadence tonale, la musique, procédant d'une note à l'autre, ne se passait que sur un seul plan. Au lieu que la tonale, en garantissant des enchaînements cohérents, a permis une articulation en profondeur et fait découvrir une dimension supplémentaire que la musique ignorait jusque-là. A cet égard il est assez juste de mettre en parallèle (avec Spengler) la découverte de la tonalité par les musiciens et la découverte de la perspective par les peintres. Tonalité, perspective doivent l'une et l'autre leur invention au même *sentiment de la vie* exprimé dans deux arts différents, à des époques différentes. Et des créations telles qu'une *fugue* ou une symphonie classique montrent dans leur structure une autonomie que la musique de l'époque antérieure ne possédait point. Cette nouvelle musique pure n'est pas (telle l'ancienne) qu'un prolongement ou un reflet de la vie. Elle n'est pas une musique « qui sert » à chanter ou à danser, ou à accompagner la liturgie, ou un spectacle. Elle peut toujours y servir — mais cette servitude ne lui est plus essentielle. Cette nouvelle musique transfigure tout ce qu'elle touche. Elle concentre la vie même dans son foyer et la métamorphose en musique autonome, en mille figures et formes musicales infiniment différenciées, — car le *lied*, la *fugue* ou la *sonate* ne sont que des formes-type variables à plaisir. Si elle possède ce pouvoir, c'est du fait de son autonomie, de sa souveraineté ; et c'est parce qu'elle répond et correspond profondément aux données biologiques de la nature humaine. Quelles sont donc ces données?

C'est d'abord le phénomène tension-détente. Toute vie organique se déroulant dans le temps — la musique est l'art temporel — est une alternance de la tension avec la détente. Cette alternance représente le rythme de la vie ; tant que nous respirons, tous nos instants participent de l'un ou de l'autre de ces deux états organiquement interdépendants. Et paradoxalement, le *second* de ces deux états successifs — la détente — est pourtant l'état de base, donc le premier dans l'ordre de la vie. C'est un principe de la biologie moderne

que dans beaucoup de nos activités complexes, musicales ou autres (en chantant, en jouant du piano ou du violon, en montant à cheval, en faisant du ski), il faut avant tout veiller à la détente de notre corps : le bon déroulement de ces activités en dépend essentiellement. Cette détente est un état qui paraît à l'Européen ou Américain moderne difficile à atteindre ; car notre style de vie est essentiellement tendu. Mais c'est justement ce qui donne à la détente une importance régulatrice accrue. Or, cette détente d'où partent et où reviennent toutes les tensions, — cette détente qui est la boussole et la mesure de toutes les tensions qui l'entourent — il faut bien dire que dans la musique seule la tonalité lui donne la place centrale qui lui est due. Seule la tonalité représente *objectivement* la détente (*subjectivement*, on peut évidemment se détendre ou se dire détendu sur n'importe quel accord). Car la tonalité est seule à disposer de cet « état originel » — et détendu — du tonal : l'accord parfait, naturel et majeur. Accord « de détente » pour deux raisons :

(1) Il est un commencement ou une fin : donc un lieu déterminé — et nous verrons quel est le sens biologique de cette localisation — et non pas un passage.

(2) Il se suffit à lui-même. Il peut durer — éternellement si l'on veut. Certains départs de symphonies (voir la *Symphonie romantique* de Bruckner, avec sa tenue prolongée en mi bémol) représentant le prototype de la détente possible en musique.

Dans la musique tonale, la cadence prend alors son départ sur la base solide de cet accord. De la détente naît la tension qui embrasse la diversité de la vie. Après quoi — « selon la loi qui l'a fait naître », comme dit Gœthe; la cadence rentre au bercail et revient à l'accord de départ à la tonique, à la détente. On n'imagine alternance plus rigoureuse : plus est calme la détente, plus intenses sont les tensions qui en dérivent. Et c'est pourquoi, quelque agitée que soit une symphonie — et cette agitation peut aller jusqu'à la limite des énergies sensibles et nerveuses de l'homme — il y a pourtant toujours dans cette symphonie, (et même dans l'agitation de cette symphonie), un fond de calme essentiel que rien ne peut troubler, — tel le reflet et le souvenir de la majesté de

Dieu. Or, dans la musique non-tonale, ce « repos dans le mouvement » fait défaut ; au lieu des grandes et spacieuses tensions de la cadence, nous n'y trouvons que des tensions de petite ou très petite amplitude, et jusqu'au note-à-note : une infinie mobilité, une profonde inquiétude et bougeotte semblent s'être saisies de la musique. Peu d'instants de repos, peu d'instants de détente. Il en faut bien, puisque le rythme des événements musicaux l'exige ; mais, dans cette musique non-tonale, ces instants sont plutôt subjectifs, accidentels — quelque chose qui tient à l'atmosphère du passage non à la structure du morceau. Comme les grandes lignes de tension manquent, une marqueterie impressionniste les remplace comme elle peut : il se passe toujours beaucoup de choses dans cette musique ; on y trouve souvent un « dynamisme rythmique » comme d'un moteur sans trêve, une sorte de tourbillon mécanique qui procède, bien plutôt que de l'homme vivant, de la mécanique qui reste morte, quelle que soit la vitesse du mouvement ; l'attention de l'auditeur en est à l'instant tout occupée ; mais ensuite il se demande ce qu'il a entendu... Il découvre que la vraie forme, la « grande synthèse » n'y étaient pas. Il y a parfois infiniment d'esprit et d'intelligence dans de la musique atonale — il en fallait beaucoup pour mettre en œuvre tout ce qui s'y combine et s'y emboîte. Mais du point de vue de la vie profonde, cette musique est déficiente.

Une autre particularité qui n'appartient qu'à la musique tonale, c'est cette *localisation* que j'ai déjà mentionnée en passant. La cadence, ayant un parcours à faire, a un point de départ et un point d'arrivée. Cela implique que dans une musique vraiment inspirée par l'esprit de la tonalité — ce qui est loin d'être le fait de toutes les musiques écrites sous le règne de la cadence — l'auditeur qui suit le chemin qu'il lui faut parcourir, sait à chaque instant où il se trouve. La musique est continuellement « orientée ». C'est là un des effets les plus caractéristiques de la tonalité ; et cela est particulièrement étonnant lorsqu'il s'agit de quelque plan très vaste — par exemple du premier mouvement de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Et c'est ce qui donne à la musique tonale sa certitude et son autonomie, et ce qui la libère de toute

obligation de « dépeindre », « représenter », ou « imiter » quoi que ce soit. Sa seule trajectoire suffit à la rendre significative et compréhensive.

Or, voyons la signification biologique de la « localisation » tonale de la musique. Le sens de l'orientation, l'instinct qui informe l'être vivant de ce qui l'entoure, et où il se trouve et s'en trouve, est un instinct profond et inné de l'animal et de l'homme. Et chez l'homme cet instinct concerne le temps comme l'espace : dans le cours de notre vie, nous n'entreprenons rien, ni ne faisons un pas sans avoir conscience du passé et de l'avenir. Or, la musique qui renonce à la tonalité, manque à tenir compte de cet instinct. A moins de « dépeindre » le monde extérieur ou de s'appuyer sur une fable chorégraphique ou poétique — mais toute musique dite à programme est le fait de quelque « basse époque » — elle manque de clarté de démarche. Ses tensions et détentes, ayant renoncé à l'organisation cadentielle, jouent, d'une note à une autre, dans un étroit espace ; en conséquence l'orientation ne se fait qu'à très courte vue.

Le musicien atonal nous fait avancer à travers son œuvre comme à travers une « silve obscure » : en bordure de route, les fleurs et les plantes les plus curieuses attirent l'attention. Mais on ne sait ni d'où on vient ni où l'on va. L'auditeur éprouve le sentiment de se perdre, d'être livré au pouvoir des éléments, voire du chaos... Mais il est indéniable que l'homme moderne trouve dans cette musique un écho de son propre sentiment de la vie, de sa propre modernité.

On le voit : la richesse, la liberté, et tout ce que la manière atonale a d'à la fois évocateur, d'incantatoire et de chaotique compense une carence de vitalité ; car c'est cela que dénote ce que nous venons d'appeler son manque d'orientation. Une musique qui renonce à la cadence et à la naturelle répartition des tensions et détentes, et qui ainsi accepte d'ignorer l'assise, la localisation tonale, — nous ne pouvons nous empêcher de la juger biologiquement déficiente, quelles que soient par ailleurs ses qualités : car une musique de cette sorte est ainsi faite que ce qu'elle représente n'est pas un déroulement de vivante énergie musicale. Il n'est aucunement exclu que cette infériorité biologique puisse marcher

de compagnie avec une supériorité intellectuelle. Mais cela n'y change rien (1).

Cette insuffisance biologique des configurations atonales tient au vocabulaire, aux matériaux de ce genre de composition. Le compositeur de cette école n'y échappera donc pas. Et c'est cette insuffisance qui est la cause de l'aversion obstinée, insurmontable, dont le grand public témoigne à l'égard de ce genre de musique. Quiconque se refuse à renoncer à son propre équilibre biologique en faveur d'impressions intellectuelles et de sensations éparpillées partage cette aversion. Et c'est dire que dans le grand public, ceux qui ne la partageront pas ne seront pas nombreux...

Mais, demandera-t-on, comment alors se fait-il que la musique atonale n'ait pas depuis longtemps disparu? Comment fait-elle pour survivre malgré tout? Voici quarante ans qu'elle dure... et il ne semble pas que ni elle, ni les problèmes qu'elle remue, ni les défis qu'elle lance, aient perdu de leur actualité.

Aucun phénomène n'est sans raison ; on n'en serait jamais arrivé à la musique atonale si elle ne contenait pas quelque chose qui corresponde à l'homme d'aujourd'hui. (Dans les autres arts nous constatons des phénomènes analogues.) Certes le progrès technique qui se veut la mesure de toute chose et l'affolement de la matière que cette prétention a encouragée sont pour beaucoup dans les conceptions atonalistes. Pourtant — si l'atonalité ne répondait à quelque chose que l'homme moderne veut exprimer, et qui tient à sa façon d'affronter l'univers où il est jeté, — cette esthétique n'eût certainement été acceptée par personne.

★

Je sais que ce que je vais dire m'est personnel ; mais je crois que tout un ensemble de faits peut ainsi s'expliquer — sans croire pour cela que mon explication soit la seule possible.

(1) D'après ce principe, certains musiciens modernes, fort logiquement et raisonnablement de leur point de vue, se refusent à accepter la valeur biologique comme critère. Ils envisagent que leur tâche est de passer outre — de désincarner la musique.

Notre façon d'affronter l'univers, rien dans le cours de l'histoire de l'Europe ne l'a plus profondément changée que la découverte de Copernic. Cette révolution sans exemple dans la pensée humaine, que nous valut la découverte que la terre n'est pas, comme le voulait Ptolémée, le centre du monde connu, mais qu'elle tourne autour du soleil (la découverte donc que dans le cosmos des forces nous environnent qui dépassent tout élément terrestre et humain) — cette révolution, ce n'est qu'aujourd'hui qu'elle atteint à son dernier stade et que nous en connaissons toute la portée. Toutes les grandes conquêtes de la civilisation européenne, depuis le début de l'ère chrétienne, posent en principe que c'est l'homme qui est la mesure et le centre des choses. Et la découverte de Copernic a eu beau commander aux sciences exactes, depuis la Renaissance jusqu'à la bombe atomique, la conception ptoléméenne et anthropocentrique n'en continua pas moins tranquillement à régner sur les consciences et les esprits dès qu'il s'agissait, non des sciences exactes, mais des « humanités » et de l'art. Tout comme l'art antique et le christianisme, l'art des temps modernes tient la personne humaine pour souveraine et les âmes pour immortelles. Mais cette cohabitation dans notre culture de Ptolémée et de Copernic devient de plus en plus difficile et paradoxale : la conception ptoléméo-chrétienne selon laquelle l'univers tourne autour de l'homme que Dieu a créé à son image et que le Christ a racheté ; et la copernicienne selon laquelle l'homme n'est autre chose qu'un grain de sable dans l'immense cosmos, — il faut opter, semble-t-il. Et cependant... On conçoit qu'un poète comme Gœthe ait « ptoléméisé ». Mais même Kant, lorsqu'il parle de « la loi du cosmos extérieure à l'homme » et de « la loi morale qui réside en lui », accepte avec désinvolture et naïveté ces deux conceptions inconciliables. Nietzsche le premier a eu conscience de l'abîme qui sépare ces deux doctrines, et de leur incompatibilité mortelle. Il en a tiré le premier les terrifiantes conséquences. Il comprit le problème dans toute sa profondeur ; il en fut comme le martyr. Et le procès qu'il intenta à l'anthropocentrique Morale l'amena à faire de l'aveugle « Volonté de Puissance » le principe de tout. Voici donc la réa-

lité d'un surhumain ou inhumain cosmos affirmée, et la réalité humaine méconnue dépossédée de ses droits. Depuis, nous avons vu où mènent, dans la réalité de l'histoire, les prolongements de ce principe...

Certains hésiteront à assimiler sans plus à la froide et absolue rigueur de ce principe nietzschéen la rigueur des principes de l'atonalisme. Cependant il leur faudra admettre que le principe de la tonalité qui dans chaque note tient compte de la sensibilité de l'homme et qui fait de l'homme-qui-écoute-la-musique le point central incontesté des événements sonores, répond au système anthropocentrique. Et grâce à la tonalité, tardif rejeton de cette manière de pensée, la grande musique est née, tardive elle aussi — dernier don, dernière floraison de la civilisation européenne.

La tonalité agit sur nous comme une loi physique. Mais comme une loi physique que sanctionne la sensibilité humaine ; et les tentatives de donner une base scientifiquement exacte à la tonalité n'ont jamais réussi. Depuis Helmholtz jusqu'à Hindemith, on a cherché à comprendre, à formuler ses lois singulières, à leur trouver des relations avec les principes de l'acoustique, avec le nombre de vibrations ; et à expliquer par la physique des *sons partiels* des choses qui en réalité ne trouvent leur explication que dans l'âme humaine. Aussi bien, il restait toujours de l'impondérable, du non-mesurable. Les lois d'après lesquelles se construit un mouvement desonate de Beethoven sont les lois qui régissent la sensibilité et la vie. Elles sont dans leur principe différentes de celle auxquelles a affaire le physicien ou l'astronome. Le matériau de la musique, informé par la tonalité,est un ensemble de phénomènes, non pas physiques ou cosmiques, mais biologiques.

Si l'on ne peut « objectivement » comprendre ces lois, elles n'en sont pas moins des lois. Si l'on ne peut les vérifier scientifiquement, parce qu'on ne peut les chiffrer ni les réduire en équations, elles n'en sont pas moins impliquées dans un système naturel appartenant au domaine complexe et mal prévisible de la vie organique ; elles ne sont que très difficilement saisissables en tant que lois — au lieu que les lois qui permettent à la mécanique la plus compliquée de fonctionner ne sont jamais difficiles à définir.

★

*Tonalité* et *Atonalité* ne sont proprement séparées que dans l'abstrait. Dans la réalité il y a en général quelque mélange et alliage. Il y en a d'ailleurs le moins chez le promoteur du « mouvement » — chez Arnold Schönberg.

L'époque héroïque de l'*atonalisme* fut celle qui suivit 1918 ; la découverte était alors nouvelle, et elle suscita de grands espoirs, et de grandes illusions. Or, aujourd'hui, l'époque 1945 n'est pas sans ressembler à certains égards aux années 20. Cependant la situation est différente : en ce sens surtout que, tandis que par ailleurs le *dodécaphonisme* a gagné des adeptes un peu partout, plusieurs compositeurs de premier plan (tels que Stravinsky, Bartok, Hindemith, d'autres encore) sont entre-temps revenus à la tonalité. Si bien que l'affrontement des deux tendances — image fidèle de notre temps — reflète l'esprit d'une humanité musicienne qui aspire à outrepasser les limites de l'*humanisme tonal* — tout en se rendant compte que ces aspirations tendent à enfreindre certaines lois biologiques et essentielles.

Enfin une dernière question : dans l'avenir, lequel des deux principes depuis quarante ans en lutte l'emportera-t-il? Je ne crois pas que l'on puisse esquiver cette question, à la façon de certains qui, mis en défiance par les fréquentes erreurs commises par des témoins à toutes les époques, n'osent plus guère se prononcer ni pour ni contre aucune tendance et déclinent la responsabilité de prendre position envers les artistes et les œuvres de nos jours. Voyons ! La guerre des techniques de composition n'aurait jamais eu lieu si elle ne répondait à quelque chose de réel et de vivant. Si d'une part l'ordre de la tonalité est toujours valable et intact, le problème, d'autre part, que représente et incarne la poussée atonaliste reste entier. Il serait peu sage de vouloir donner un coup de pouce à l'histoire ou de vouloir préjuger de l'avenir. Mais on peut affirmer que rien qui vaille ne sortira d'un ralliement forcé, artificiel, de l'esprit à n'importe quelle cause. Il faut laisser mûrir les choses et les décisions. Ni les tentatives des fanatiques de l'atonalisme d'exercer

avec des articles et des manifestes une sorte de « chantage à la modernité », ni, de l'autre côté, les interdits des administrations autoritaires jetés sur un art selon elles « dégénéré » ne décideront ou n'avanceront rien. C'est à la nature humaine — autrement dit à ceux à qui toutes les musiques s'adressent, au « public » donc, qu'appartiendra en dernier appel la décision.

A observer la situation contemporaine — dont les événements musicaux ne sont qu'un reflet — le chrétien sera enclin à rappeler que les voies de la Providence restent impénétrables ; qu'il convient d'admettre avec humilité qu'il doive en être ainsi ; et que c'est même une raison de plus pour vénérer les desseins de Dieu. Car, comme dit Gœthe,

« *... toutes les poussées, toute les luttes*
*dont l'univers est le théâtre*
*sont en Dieu tranquillité éternelle.* »

WILHELM FURTWÄNGLER.

*(Traduction de J.-G. Prod'homme et F. Goldbeck)*

Copyright 1953 by Éd. Albin Michel.

# LA POMME,
# OU CONTRAINTE PAR CORPS (1)

La plupart des peintres abstraits aiment la peinture, mais préfèrent écrire (pour déclarer, manifester, exposer). Naturellement, ceux qui ont des lettres invoquent Pascal. C'est Pascal qui, le premier, s'est étonné avec éclat du prix d'une pomme peinte! Pourquoi payer si cher la copie d'une pomme alors que le modèle est d'un si bon marché? Bref, ils se rallient au Pascal des mauvais jours.

Pourtant, l'argument est bon. Les peintres abstraits qui ne connaissent pas l'histoire — ils n'estiment que l'historicisme — pourraient ajouter qu'au temps de Pascal, où la photographie n'existait pas, l'intérêt d'un tableau était plus trouble (2). C'était pour se rappeler un visage, un jardin, un

(1) *La querelle, provoquée par la condamnation communiste du* Staline *de Picasso repose sur le problème du modèle qui est traité dans les pages qui suivent. On conviendra peut-être, en les lisant, qu'il n'est pas aussi simple qu'une grande partie de la presse affecte de le croire.*

(2) « Le problème du portrait est l'un des plus subtils de l'art. Il s'agit en effet d'exécuter une œuvre qui, par définition, est assujettie à une condition non purement artistique, la ressemblance, laquelle est satisfaite par la comparaison d'une image avec un modèle, ou bien le rappel non équivoque du souvenir de celui-ci par celle-là. Cette constatation nécessaire et suffisante n'a aucune relation qui s'impose avec le plaisir de l'œil même et son excitation à revoir indéfiniment l'image (.....) Tout à présent conspire à faire du portrait peint ou dessiné une entreprise rare et incertaine. L'art de la photographie lui a été aussi funeste qu'il le fut à la gravure dont les livres se paraient autrefois. » (Paul VALÉRY, *Vues.*)

Il est juste de rattacher ces observations à celles du photographe Henri Cartier-Bresson. « Il y a tout un domaine qui n'est plus exploité par la peinture, certains disent que la découverte de la photographie en est la cause (...) Mais n'attribue-t-on pas à la découverte de la photographie l'abandon par

haut fait, qu'on recourait aux peintres. Que la peinture ait survécu à la naissance de la photographie montre seulement qu'on n'avait jamais songé à considérer le peintre seulement comme un photographe. Autrement dit, l'argument de Pascal excelle contre le peintre qui représente simplement la pomme, mais bute devant le peintre qui représente plus que la pomme.

Pascal bute, mais non les abstraits. Ceux-ci croient au progrès. Ils imaginent une histoire de la peinture où le modèle eût d'abord été essentiel. A la deuxième phase, le peintre n'aurait plus considéré son modèle que comme un prétexte, un ressort, lui donnant l'occasion de jouer avec les lignes, les masses, avec les couleurs et avec lui-même. D'abord, dictature du sujet (époque Van Dyck) puis monarchie constitutionnelle (école Bonnard). Et parce que le progrès suit une voie immuable, selon une sorte de protocole messianique ils concluent que cette décadence du sujet doit aboutir à sa disparition. Après la monarchie constitutionnelle, déchéance du roi et proclamation de la république.

Quand les abstraits suppriment donc le sujet d'un tableau, ils se croient au terme d'une évolution. Ils ont pour eux la pureté. Puisque le sujet, ces derniers cinquante ans, est devenu un embêteur qu'on assomme et qu'on torture, autant lui donner le coup de grâce et conquérir la liberté du même coup. Puisque le sujet a perdu un à un ses droits, il est logique et charitable de lui retirer le dernier : le droit à une existence malheureuse. Et cette entreprise présente à leurs yeux le mérite de trancher dans le bâtard d'une équivoque. Désormais, les objets, tentures, visages, arbres, ayant été invités à aller se faire peindre ailleurs, on saurait à quoi s'en tenir et devant des tableaux qui ne se réclameraient plus d'attraits étrangers à la peinture, comme le goût qu'on a pour les pommes, les blondes ou la mer, on ne serait plus tenté d'admirer pour des prédilections profanes, par une complai-

les peintres d'un de leur plus grand sujet : le portrait. La redingote, le képi, le cheval rebutent désormais le plus académique d'entre eux qui se sentira étranglé par tous les boutons de guêtre de Meissonnier. Nous, peut-être, parce que nous atteignons une chose bien moins permanente que les peintres, pourquoi en serions-nous gênés? » *(Images à la Sauvette.)*

sance ambiguë, parce qu'on aime le maritime, le libidineux, l'apéritif ou le rafraîchissant.

D'abord, au temps du modèle tout-puissant, on avait copié. Ensuite, au temps du modèle ressort à l'égard duquel on prenait toutes les libertés, on avait joué sur les deux tableaux. Il était temps que, grâce aux abstraits, on repoussât le compromis et la gêne, on répudiât l'alliage, on refusât aussi bien l'imitation docile que la sournoise rencontre de l'ange et de la bête, on accédât enfin à des œuvres considérées comme des corps simples, signes d'une peinture consciente de son intégrité spécifique et de sa solitude particulière. Dans l'abstrait, on est dans le net.

Or, la question est de savoir si le net est un domaine possible de l'art. Dans un univers sans germes, nos corps périraient. Kant inventait une colombe pour se moquer de Platon. Elle pense : je volerais plus haut et plus vite si cet air ne me résistait. L'air supprimé, la colombe tombe. Elle tombe dans le vide. C'est avec le vide que l'art abstrait s'explique au moment où nous mettons sous presse (1).

Observation : qu'un danseur quitte le sol et la pesanteur écrase son essor. Mais qu'un procédé dynamique supprime la pesanteur sur la scène de l'opéra et le danseur volant aura cessé d'être admirable, ayant perdu sa contrainte, s'étant dépris d'une nature qui le veut lié au sol, retenu par l'horizon, associé aux surfaces établies. Il aura perdu sa chance de gagner des victoires humaines, qui sont des victoires à la Pyrrhus.

(1) Le presque vide. Car aussi bien les peintres abstraits que nos actuels poètes a-logiques se laissent inspirer par un détail du monde extérieur qui a pour eux une signification précise : ils l'isolent, le masquent pour nous empêcher soigneusement de retrouver le fil de leur association et nous donner l'impression de l'insolite, de l'insoluble. On rapprochera cette méthode de la manie du père de Tallemnat des Réaux que son fils décrit ainsi : « Il avait des façons de parler toutes particulières, et il croyait que tout le monde était obligé de l'entendre comme ceux de sa famille. L'aversion qu'il avait eu contre un ministre écossais nommé Primerose, qui prêchait deux heures d'horloge et ne disait rien qui vaille, fut cause que pour dire un lanternier (un bavard) il disait « un Écossais ». (.....) Mon père s'avisa ensuite pour enchérir de dire « excellent Écossais », puis « excellent » tout seul; après « magnifique excellent » et enfin, rien que « magnifique »; tellement que pour savoir ce qu'il voulait dire il fallait faire toute cette gradation. (...) Vous l'entendiez si vous pouviez. »

Il ne s'agit pas de réduire l'art au culte de l'effort mais de signaler que, pour nous toucher, un chef-d'œuvre doit respirer à notre hauteur. Un champion de saut gagne sa partie dans l'air parce qu'il part du sol et qu'il y revient.

Bref, l'art est un équilibre. Si l'équilibriste exigeait une avenue pour avancer sur la pointe des pieds, il ne nous prouverait pas son talent. Il ne le montrerait pas davantage si au moment de quitter sa tremblante plate-forme vers le sommet du cirque, pris d'un souci d'absolu, saisi, comme les abstraits, pas le fanatique amour du progrès, il ordonnait d'ôter le fil si ténu sur lequel il doit glisser. Car son art est de réduire le fil à sa minceur la plus extrême, mais encore le fil doit-il subsister et garder ce minimum de force qu'il faut pour soutenir une prouesse.

Donc le fil, j'entends le sujet, peut tendre à sa plus faible valeur. Encore faut-il qu'elle soit une valeur absolue, sinon, c'est la chute. Le matador ne doit pas se faire tuer, mais il faut que des matadores meurent pour que la tauromachie reste un art. Cela n'est pas simple. Or l'erreur des peintres abstraits c'est de croire que l'art est simple, que le chef-d'œuvre est un corps simple. Le chef-d'œuvre est un corps louche. Il est un concours, un jeu de hasards où les atouts ne sont jamais tout à fait ni du côté de la pomme ni du côté du pinceau.

La répugnance de l'artiste abstrait à toucher le taureau, à respecter le fil, à poser la pomme sur la table par crainte de faire juger sa toile pour l'amour de la pomme Canada, suppose qu'il refuse à l'art les origines animales qu'il accorde si volontiers à l'homme. L'art abstrait est une tentative angélique menée par des matérialistes. C'est une ascèse. Toutefois l'ascète religieux a raison de haïr son corps, de le vouloir morfondu, humilié, en poussière puisqu'il méprise les sens. Le peintre abstrait peut-il aller jusqu'à mépriser les sens alors qu'il fait avec ses mains des œuvres qu'il goûte avec ses yeux? L'art non sensuel vers lequel se dirige l'artiste abstrait (1) cet art exempt de toute ressemblance, de toute

**(1) Car il est bien évident que les peintres abstraits ne s'intéressent pas aux lignes et aux couleurs pour elles-mêmes. Sinon, ils ne se fâcheraient**

complicité équivoque, ne permet plus qu'un tableau, où l'on indiquerait la superficie des tâches, leur repérages, et la longueur d'ondes des couleurs.

Le même défaut qui oblige l'artiste abstrait à écrire et à raisonner une peinture qu'il ne veut plus sensible, on le trouverait chez un mathématicien qui éprouverait de la sympathie ou de l'antipathie pour certains nombres. La mathématique est la plus pure des occupations parce qu'elle ne veut pas savoir de quoi elle traite ; elle s'anéantirait en renonçant à cette pureté, tout comme l'art s'anéantit en renonçant à son impureté (1). Et le même non-sens, qui serait pour le mathématicien de se plaire aux nombres et aux formes, et non à leurs relations, serait pour le physicien de ne juger que des relations et de négliger les corps liés, grains de limaille ou d'astres. Ce serait un souhait absurde que de demander au mathématicien de s'intéresser à la nature des êtres et au physicien de s'en désintéresser. Chaque ordre a son ordre. L'erreur abstraite est de demander à la peinture, ou à la sculpture, des qualités qui leur sont étrangères.

L'erreur contraire est celle de la peinture anecdotique, où le sujet suffit en soi. La revue *Art de France*, en 1950, a défendu cette forme de peinture militante, intelligible au plus grand nombre et destinée à produire sur ce plus grand nombre

pas quand des critiques malveillants veulent les comparer à des décorateurs ou à des maquettistes de papier peint et d'étoffes. Le plaisir de l'œil n'est pas plus dans le coup que dans un traité de métaphysique.

Dans la mesure où certains peintres abstraits, comme Miro, se préoccupent néanmoins de plaire, ils ne sont plus abstraits, mais reprennent une vieille tradition décorative. Voir les arabesques et la géométrie colorée des vitraux. Le seul apport moderne serait d'y avoir introduit la dissymétrie. Mais ce n'est pas une invention des abstraits.

(1) L'ambition d'abstraire nous est naturelle. La question est de savoir qu'il faut s'arrêter, et où. Voir l'enthousiasme du maréchal Rommel : « C'est sans doute en Afrique du Nord que la deuxième guerre mondiale devait revêtir sa forme la plus moderne. Là, s'affrontaient de part et d'autre des formations entièrement motorisées ; le désert plat et sans obstacle offrait à leur emploi des possibilités auxquelles personne jusqu'alors n'avait oser rêver. C'était le seul théâtre d'opération où les principes de la guerre des chars et des unités motorisées, enseignés avant guerre sous une forme théorique, pouvaient être pleinement appliqués et même perfectionnés. Et ce fut le seul champ de bataille où se déroulèrent, à l'état pur, des batailles de chars entre grandes formations. » *(La Guerre sans haine.)*

des effets d'ordre politique. Pour ces peintres dits progressistes, « la possibilité de rêver ses œuvres et d'entraîner ses pensées, l'artiste ne la puise pas au fond de je ne sais quelle secrète résonance intérieure, mais dans la confiance de la classe montante en son avenir. L'enthousiasme est politique. Ce qui ramène le peintre au sujet, au contenu ». La revue *Art de France* précisait : « L'effort d'invention n'est possible que si peinture et politique sont une seule et même démarche. » Le peintre Boris Tastizky, interrogé par le poète Gaucheron, déclare : « Ce ne sont pas les formes que j'aime. Les formes se soumettent, je ne les aime que pour autant qu'elles épousent ce que je veux dire. » Ainsi le peintre progressiste, avant tout soucieux de divulguer des notions, souhaite des formes dociles à une expression immédiatement compréhensible par le grand public. Il ne s'agit pas tant de peindre que de se servir de la peinture, comme un général de la musique pour une marche militaire.

On voit que la doctrine abstraite et la doctrine progressiste, encore qu'opposées, se retrouvent pour traiter l'art selon des considérations extérieures à l'art. C'est pour une confuse métaphysique que les peintres abstraits prohibent l'objet. C'est pour le bien de la politique que Fougeron assigne à tout ce qui n'est pas historique un rôle mineur dans la peinture. Les abstraits innovants vous jettent à la tête leur avenir ; les progressistes, leurs références dans le passé. David disent-ils, peignit sur commande et Michel-Ange servait les desseins habiles du pape. C'est bien vrai. Comme de nos jours de bons peintres travaillent pour la publicité. Mais aussi bien en peinture religieuse qu'en peinture publicitaire, ceux qui surnagent ne gagnent pas pour des motifs relicieux ou publicitaires. La revue *Art de France* rappelle que Michel-Ange peignit la Sixtine pour combattre la Réforme. Ce n'est pourtant pas pour ses talents antiréformistes que nous aimons Michel-Ange. Ce n'est pas parce que Cappiello a bien servi le café Martin que nous apprécions encore ses images. Il n'importe qu'à l'historien de savoir si les intentions de Pie VII et du café Martin ont été efficacement servies par Michel-Ange et Cappiello : l'essentiel de leur œuvre n'était pas dans cette efficacité.

En se privant du sujet, le peintre abstrait se prive du moyen. Il est le médium qui, par amour du net, brûlerait sa table et couperait ses mains. Le peintre progressiste, en se limitant aux moyens, en se faisant l'agent de transmission d'une morale, devient l'exploitant d'un thème extérieur à cet art. Il est au peintre ce que le pharmacien est au chimiste.

Au premier, il reste à apprendre qu'il faut un silex pour obtenir l'étincelle ; au second que l'étincelle est extérieure au silex — qu'il lui faut se dégager du silex.

Le peintre progressiste, qui croit à un progrès dans le sujet et non dans le traitement, ignore-t-il que, Puvis de Chavannes eût-il représenté un sexe en érection, le tableau n'en eût pas été moins sage, plat et académique? Que Van Gogh, obligé de traiter les barques séraphiques et les herbages duvetés chers à Puvis de Chavannes, resterait aussi cruel? D'ailleurs le sort de la peinture progressiste est d'être si bien liée au sujet qu'il suffit d'un rien pour qu'une œuvre acclamée par ses théoriciens devienne bonne à donner aux chiens. Voici un tableau intitulé *Nous voulons la paix.* Impersonnel comme une photographie d'identité, il représente cinq enfants lisant un hebdomadaire prolétarien devant un mur où est écrit au goudron *Nous voulons la paix.* C'est dans le titre du journal, dans le sens de l'inscription murale que réside la qualité de l'œuvre pour le critique progressiste. Transformez le journal en un comique d'inspiration américaine, et l'inscription en un *Vive de Gaulle* et nous aurons le spectacle de cinq enfants antiprogressistes voué à la condamnation d'*Art de France.* On n'insistera pas sur le mépris de la peinture que manifeste une école qui fait dépendre la valeur d'un tableau d'une inscription et le progrès non des aventureuses recherches de l'artiste mais des slogans littéraux qu'il imprime sur ses œuvres. On n'insistera pas non plus sur le mauvais tour que joue à la révolution une peinture si peu existante qu'il suffit de modifier une phrase pour la voir passer à l'ennemi.

De même, supposez un abstrait qui, avec des lignes inspirées par sa seule intelligence (mais intelligence de quoi?) trace par un hasard malheureux une forme se rapprochant assez d'un cheval ou d'une chaise. Du coup, l'œuvre est

ruinée. On méditera sur la fragilité de l'école abstraite et de l'école progressiste : il suffit d'un changement de politique pour dévaluer un tableau progressiste. Il suffit de la découverte d'un nouveau poisson qui ressemblerait à la plus célèbre tache de couleur d'un abstrait pour qu'on dépende sa toile. Cette situation prête au ridicule et l'on pourrait s'étonner que je me donne celui de l'exposer si elle n'était pleine d'enseignements.

Pour étudier l'art, il faut le prendre par un bout. Ce n'était peut-être pas une si mauvaise façon que de s'intéresser d'abord au modèle. Ce n'est pas un si mauvais résultat que de constater que l'art est limité par deux zones : dans l'une, le sujet règne, et dans l'autre, il est mort. Autrement dit, il n'y a art que s'il y a sujet. Il n'y a plus art quand il n'y a que sujet.

Ces propositions relatives à la peinture valent aussi bien pour la sculpture que pour la littérature (1). Elles ne résolvent rien. Elles laissent deviner que l'art s'accommode mal de trop rigoureuses doctrines. L'art est une cote mal taillée.

*

William James, visitant l'Académie de Venise en plein hiver, remarque un couple en admiration devant *l'Assomption* du Titien. « Je voulus néanmoins, écrit-il, avant de partir, m'approcher du couple avec respect pour apprendre de quelles formes supérieures d'émotivité il pouvait bien être doué. Tout ce que j'entendis, ce fut la voix de la femme qui murmurait : « Quelle expression suppliante dans son visage ! « Quelle abnégation de soi ! Comme elle se sent indigne de « l'honneur qu'elle reçoit ! » Leurs cœurs honnêtes avaient été réchauffés tout le temps par un sentiment faux qui aurait suffi à donner la nausée au vieux Titien. »

Honnête couple et honnête James ! Le premier ne juge

(1) En littérature, par exemple, Julien Benda félicite Mme de Sévigné de n'avoir admiré dans *Athalie* que la perfection des rapports. Le problème est le même que dans les arts plastiques. Le jugement de Benda suppose une mutilation de l'œuvre de Racine. Son erreur est de juger d'une tragédie comme d'une façade. Là aussi, on ne peut pas empêcher que le sujet d'*Athalie* ait son importance. Là aussi, il n'est pas tout.

que du sujet. Le second se croit naïvement un artiste parce qu'il se fiche du sujet. A la légère, il met le Titien de son côté. Avec la froideur du critique moderne, il croit que le Titien est un créateur trop distingué pour avoir jamais eu autre chose dans la tête que des velléités de masses, des conflits de structures et des associations de couleurs.

Il est difficile de savoir lequel de ce couple à la mode progressiste et de ce critique à la mode abstraite eût levé le plus haut le cœur du Titien. Il est probable qu'il n'aurait pas compris cette séparation des pouvoirs. Pour lui, il n'y avait pas d'abîme entre les émotions de métier provoquées par la structure de son œuvre et les émotions généreuses dues aux expressions qu'il avait tâché de rendre.

C'est une mode récente (1) qui distingue le sujet du traitement. L'admiration qu'un Aristote porte à une tragédie enveloppe fermement la part qui revient strictement à l'auteur et celle que réclament ses héros. Le divorce traitement-sujet est une idée de critique, elle n'est pas une idée de créateur. L'homme qui fait un tableau ou un roman serait le dernier à se demander en travaillant s'il est en train d'opérer sur son sujet ou son traitement. C'est le boucher qui distingue le plat de côte et le gîte à la noix, ce n'est pas le bœuf. Le critique, faute d'expérience, oublie toujours qu'un créateur part dans l'imprévu et qu'une œuvre est le résultat d'une bataille chanceuse. Le critique croit toujours plus au procédé que le créateur. Il ignore les émotions de celui-ci, comme le candidat à l'École de Guerre ignore les émotions de Napoléon au cours d'une bataille parfaite. Bien sûr, puisque tous deux arrivent après, quand la bataille est gagnée, ou perdue. Alors ils disent, voilà pourquoi. Et ils désossent.

C'est parce que les artistes ont fait attention aux critiques que nous avons aujourd'hui des écoles qui prohibent le sujet, c'est-à-dire qui méprisent les émotions trop facilement

(1) Diderot ressent devant les tableaux une émotion beaucoup plus proche de celle du « couple » que de celle de James. Commente-t-il un Hubert Robert, voici : « Oh ! les belles, les sublimes ruines ! Quelle fermeté et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! Quel effet ! Quelle grandeur ! Quelle noblesse ! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent afin que je les vole, le seul moyen d'acquérir quand on est indigent. »

procurées par la blondeur du modèle, et des écoles qui ne reconnaissent que le sujet. Quand je courais à pied et que par malheur je me rappelais l'exclamation de mon moniteur : « Votre style ! », de désarroi, je perdais de vitesse. Un enseignement niais m'avait fait croire à l'existence du style dépourvu d'un corps.

Je veux bien que le critique soit obligé à ces distinctions. N'empêche que pour le créateur et le spectateur, le bloc est là. D'ailleurs, ce serait un vilain résultat pour qui peint une assomption de n'inspirer que des émotions techniques. Et l'erreur de James est flagrante de croire qu'un peintre est d'abord un technicien. Quand on lit la correspondance de Van Gogh, on le voit noter des couleurs et des rapports. Mais s'il part faire un tableau, s'il s'assied devant sa toile, c'est en proie à des sentiments. Aux résultats, il en apprend sur lui-même. Ainsi écrit-il à son frère que, parti pour éclater de joie avec le printemps, il a ramené « une sombre toile ». Voilà qui scandaliserait l'honnête M. James. Il aurait appris avec la même horreur que des peintres ont aimé leurs modèles parmi les plus grands peintres ; que le désir ou le souvenir les animait et que loin d'être seulement des mécaniciens sublimes, ils s'expliquaient sur leur toile avec des chagrins, des appétits, enfermant, quand ils étaient homosexuels, les lèvres d'un homme aimé dans le corps d'une femme. De Vinci et de Michel-Ange je lisais l'autre jour qu'ils avaient été des explorateurs des formes. Faut-il rappeler qu'ils ont exploré ailleurs et avec d'autres tourments?

Faut-il appeler que le romancier qui vient de tuer une de ses créatures ne se frotte pas obligatoirement les mains en murmurant : « Voilà une mort bien réussie ! » C'est une idée de critique encore. Malheureusement, les idées de critique font leur chemin. Ces dernières années, on ne s'est guère préoccupé que de procédés. Tantôt on « faisait » dans le procédé américain ; tantôt, armé des œuvres de M. Poulet, ou de Mme Claude-Edmonde Magny, on se préoccupait de sa durée, de son temps moteur, de l'emploi de « je » ; ou encore on opérait dans le chef-d'œuvre-au-départ : du dépouillement, peu de garnitures, peu de particularités, enfin du Benjamin Constant avec cloutage d'époque.

Depuis Valéry, on redoutait les portes et les marquises. On s'interrogeait aussi sur le pouvoir des mots. Nous avons nos romanciers nominalistes. En somme les créateurs, conquis par les commentateurs se sont trouvés arrêtés devant une boîte à outils dangereux : inquiétude devant les mots, les couleurs ; grande question gravement traitée et impitoyablement résolue par Jean-Paul Sartre : le romancier a-t-il le droit d'intervenir dans ses romans? On s'est aussi demandé si un peintre avait le droit d'avoir pour modèle une jolie femme, si un écrivain avait le droit d'être triste. Bref, on a épouvanté le créateur.

Et l'on aboutit à ces furieux qui essaient de ne rien présenter sur leur toile (1) ou à ces militants qui se méfient de toute beauté qui ne soit pas idéologique. Les uns et les autres également obstinés ; les premiers à enfanter d'une courbe qui leur rappelât l'épaule d'une femme, sans oser représenter la femme ; les seconds à s'interdire d'aimer sensuellement leur « vendeuse d'*Humanité* », ne voulant l'aimer que dialectiquement ou tactiquement.

Aussi voyons-nous dès maintenant que l'art se situe non seulement entre une limite où le sujet n'existe plus et une limite où le sujet existe seul mais encore en un lieu où le

(1) Les abstraits ignorent leur pionnier, qui vivait en France à la fin du XVIIIe siècle. C'est le comte de Vaublanc qui en révèle l'existence dans ses Mémoires : « Nous arrivâmes tout à coup à deux grandes salles assez éclairées quoiqu'un peu souterraines et qui n'avaient aucun meuble. Nous vîmes, sur les murs un grand nombre de dessins informes plus ou moins effacés. Nous cherchions en vain ce qu'ils signifiaient. Les murs en étaient couverts ; les parties non effacées nous frappaient par la vigueur et la netteté du dessin. » Le comte de Vaublanc ajoute que l'auteur de ces dessins était un vieux Jésuite que son ordre avait envoyé en Chine dans sa jeunesse. Doué pour la peinture, il avait plu à l'empereur de Chine. Son ordre l'avait rappelé, le considérant comme fou. Il avait fini ses jours dans cette cellule. « Il s'imagina que Dieu lui avait déclaré qu'il était las des crimes des hommes, et qu'il voulait exterminer le genre humain et tous les animaux qui couvraient la terre. Il voulait la repeupler par d'autres hommes et d'autres animaux et il lui avait ordonné de lui faire des dessins d'après lesquels seraient créés tous ces êtres nouveaux ; mais il lui avait ordonné de les faire tout différents de ce qu'ils étaient, et qu'aucune partie quelconque ne ressemblât aux parties actuelles. » Le drame de ce peintre était, malgré qu'il en eût, de retomber souvent dans les formes de la nature. « Il sentait son impuissance et il tomba dans un désespoir de découragement qui fut suivi d'une maladie mortelle. »

sujet et le traitement n'ont pas d'existence distincte (1). L'art est une confusion où l'ennemi de l'art, le raisonneur, ne peut trouver de compartiments étanches que par traîtrise.

★

Autrement dit, le sujet n'est que ce qui plaît au créateur. Y a-t-il des sujets indignes?

1° *Les sujets abusifs.*

Nous appellerons sujets abusifs ceux qui tirent la couverture à eux. Un sujet tire la couverture à soi quand l'œuvre n'est plus que le moyen de décrire un fait. Et quel que soit le génie du peintre ou du romancier, l'œuvre est toujours écrasée par le fait si celui-ci est trop direct, trop violent, s'il met en jeu des émotions viscérales trop éloignées du beau.

Je me rappelle, dans une exposition, cette foule qui riait et se congestionnait autour d'un tableau représentant une femme nue, jambes écartées au-dessus d'une cuvette dont l'eau était rouge pour des raisons que le public découvrait vite avec scandale. Le tableau eût-il été un chef-d'œuvre que l'attention, accaparée par la brutalité du thème, ne l'aurait pas retenu pour tel.

Dans un roman, une scène d'une intransigeante obscénité anéantit le lecteur. Réduit à ses instincts, il n'aura plus envie de poursuivre son récit quand celui-ci redeviendra honnête. Recourir à l'obscénité est une tricherie de l'auteur ou du peintre qui, incapable d'enchanter l'attention par son seul talent, fait donner la nature. Une tricherie qui se retourne ensuite contre lui.

Quelqu'un se plaignait que les danseuses de ballet ne portassent pas des déshabillés plus suggestifs. C'est que, d'une grande danseuse qui ne retient pas l'attention sur ses charmes, on distingue qu'elle est une grande danseuse. Qu'elle use du

(1) L'œuvre est un *continuum* à deux dimensions. On ne peut détacher l'une de l'autre.

On en trouvera un exemple dans la stérilité des querelles qui parfois opposent, après un film, le scénariste-dialoguiste et le metteur en scène, le premier représentant le sujet et le second le traitement.

transparent et de la dentelle, elle n'est plus qu'une jolie femme.

Tous les sujets qui brutalisent la pudeur du spectateur qu'ils soient obscènes sexuellement, ou patriotiquement, ou socialement, intéressent aux dépens de l'œuvre. (Signalons d'ailleurs que les sujets massues varient avec les conventions au cours de l'histoire.) Et que cet intérêt soit noble ou ignoble, peu importe ! La guerre de 14 n'a pas inspiré un seul beau monument aux morts. Aussi, quand Gide avançait qu'on ne faisait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, devons-nous surtout retenir l'opposition qu'il marquait par là entre ce qui plaît au cœur dans la vie quotidienne et ce que réclame ce vivant au second degré qu'est le spectateur d'une œuvre.

La formule de Gide est incomplète. Les bons sentiments ne font pas les mauvaises œuvres parce qu'ils sont bons, mais parce qu'ils sont trop bons. Parce qu'ils sont massues. Et les mauvais sentiments, pour peu qu'ils soient massues, détruisent une œuvre aussi bien que les bons. Ce n'est pas la qualité des sentiments qui importe, mais leur intensité. Le règlement de cette intensité s'appelle le goût. Un livre trop bénin, un livre trop sanguinaire, sont de mauvais livres.

Gide a lui-même rectifié sa première formule en déclarant : « La question morale, pour l'artiste, n'est pas que les idées qu'il manifeste soient morales et utiles au plus grand nombre : la question est qu'il les manifeste bien. » Par là il renonçait à cette primauté des mauvais sentiments sur les bons. Il renvoyait les anges et les démons aile à aile. Mais il ne réglait pas la question. Il la reportait sur le mot « bien ».

Nous voyons que ce « bien » est dans la réserve du peintre, du romancier ou de la danseuse qui se refusent à régner grâce au mandat d'un pouvoir étranger à l'art, que ce pouvoir soit lubrique, héroïque ou charitable.

2° *Les sujets parfaits.*

Ils font partie des sujets massues mais présentent de petites particularités charmantes qui achèvent de nous renseigner sur les sujets massues.

Un peintre peut choisir un modèle parfait. Ça ne manque pas sur le marché. D'abord, il y en a plein les musées. Ce

peintre n'a qu'à copier *le Printemps* de Botticelli par exemple. S'il le fait et le signe de son nom (ou s'il pousse l'exactitude jusqu'à recopier la signature) il tombe sous le coup des lois punissant le plagiat et le faux.

Il lui reste les perfections obtenues par des arts voisins. Puisque le château de Versailles est parfait à voir en pierre, sa reproduction fidèle, que la loi n'interdit pas, devrait être une œuvre parfaite — si la perfection pouvait servir de modèle.

Car nous savons qu'un tableau représentant le château de Versailles ne sera un chef-d'œuvre que dans la mesure où le peintre aura donné beaucoup de lui et tiré peu du château. Ce qui est curieux, c'est que nous le constations paisiblement mais sans nous demander pourquoi.

Examinons les quelques peintres de palais qui nous restent. Dufy a été aussi bien tenté par les palais et les cathédrales que par les casinos. Prend-il un palais vénitien qu'il le détruit pour le reconstruire à sa volonté en clignant du toit, en pétillant à travers ses volutes, en se moquant de ses statues, en l'oubliant pour rendre gloire au soleil par des raccourcis sacrilèges, laissant enfin sa façade pour compte, saupoudrée de paraphes ironiques et tendres. Dufy traite vraiment les palais comme les casinos, après Monet qui avait traité les cathédrales comme des gares, aussi indifférent aux merveilles médiévales de Reims qu'aux prodiges de l'architecture métallique de Saint-Lazare, jaloux seulement de faire apparaître des chairs lumineuses entre les arcatures de l'une comme à travers les verrières de l'autre et de décomposer sa brume à loisir.

C'est donc uniquement lorsqu'un sujet d'une perfection préétablie est traité en dépit de cette perfection que le peintre peut prendre pour modèle des chefs-d'œuvre édifiés par d'autres. Il les traite contrairement à leur essence, comme la mouche considère la feuille de papier non en feuille de papier, mais en terrain d'atterrissage.

Observons que l'impossibilité d'utiliser la perfection s'étend aux modèles naturels. Il y a des paysages qui charment l'œil du promeneur, mais ne le charment plus si ce promeneur traverse une galerie de peinture et qu'il les retrouve fixés sur la toile. Dans un hôtel, j'ai longtemps pris mes repas devant

une large toile où des bœufs rosis par le couchant buvaient dans un étang de nacre. Cela était très bien rendu. Si c'eût été la fenêtre qui m'eût offert ce spectacle, il eût enchanté mon dîner alors que ce tableau le gâtait. Il prétendait essayer brutalement sur moi les séductions de la nature. Il s'agissait d'une beauté volée, encore que la loi qui punit les copistes faussaires ne punit pas les auteurs de chromos.

Si les croyants apprenaient que Dieu n'a eu que la peine de trouver le monde tout fait, ils révoqueraient ce propriétaire d'objet trouvé, comme nous écartons les œuvres inspirées par des modèles parfaits parce qu'elles sont des objets volés. C'est que l'art est une création, banalité qu'il n'est pas mauvais de se rappeler.

Et une création qui ne doit rien devoir qu'à l'ordre auquel elle appartient. Je citerai le cas d'une dame experte dans l'art des bouquets. Elle met deux heures à confectionner un bouquet dans un vase et c'est parfait. Il arriva, cette dame étant peintre à ses heures, qu'elle demandât à sa fille de lui ramener trois tulipes et de les mettre dans un vase pour lui servir de modèle. A la demande : « Pourquoi ne peins-tu pas tes beaux bouquets? » elle a répondu, surprise : « Mais est-ce que tu crois que j'ai le droit? » Elle ne sentait pas bien en quoi il y avait tricherie. En fait, le peintre en elle répugnait à bénéficier des mérites de la décoratrice.

L'artiste sait que le sujet n'est qu'un intercesseur. Il sait que sa partie, il la joue après le choix du modèle. Il lui faut seulement un modèle qui lui laisse la part du feu, celle où jouent le hasard et le génie. Le modèle parfait bannit la part du feu.

★

Étudiant le sujet, nous avons affecté de croire qu'on pouvait mettre dans le même train la littérature et les arts plastiques. Naturellement ça n'est pas exactement vrai.

D'abord, si Van Gogh peint un bouquet de fleurs, nous pouvons sans témérité avancer que le sujet du tableau est un bouquet de fleurs. Ce n'est pas que ça. C'est un particulier bouquet de fleurs devant un certain Van Gogh, à tel moment de la vie de Van Gogh. C'est un à-propos. Mais c'est quand

même un bouquet de fleurs. On peut envoyer un enfant chercher un gant oublié en lui donnant comme repère le fauteuil « qui est sous le tableau du bouquet de fleurs ». L'enfant retrouvera le gant.

Aurait-on oublié une lettre entre les pages d'un livre dont on ne se rappelle plus le titre, ce n'est pas en quelques mots que l'on pourra à coup sûr indiquer le sujet de *Madame Bovary*, ou du *Rouge et le Noir*, à qui l'on chargera de la recherche.

« *L'Accordée au village*, c'est tout un petit roman. » Non. C'est un instantané à propos duquel, si vous avez peu de goût pour la peinture, vous pouvez bâtir tout un petit roman. Il y a d'abord cette distinction bien naïve à marquer : le roman a lieu dans le temps, le tableau ne représente que la plus brève seconde qu'on puisse imaginer. Comme le savant, le peintre rend le mouvement par l'immobile. Fût-il terriblement doué pour l'anecdote qu'il ne rendra le passé que par les débris du vase qui a été brisé, l'avenir que par l'amorce d'un geste qui ne s'épanouira jamais.

Le savant a trouvé Bergson pour lui faire honte ; il n'a d'ailleurs pas eu honte parce que Bergson ne lui laissait le choix qu'entre ses condamnables courbes figées et le recours à la cartomancienne. Le peintre, depuis cinquante ans, restreint la part du mouvement. Il redoute le geste et chérit les modèles bien immobiles, bien appuyés, confortables. Il redoute le son. Il aime que la bouche des modèles soit fermée ; il ne consent à leur ouverture que comme preuve d'hébétude, donc de silence. Nous peignons des paralytiques muets.

Cette terreur où vit le peintre (et le sculpteur) s'explique par une raison qui est bonne : ne pas emprunter à des arts ou à des disciplines annexes. C'est une terreur récente. Les corps de Botticelli folâtrent. *La Marseillaise* de Rude ouvre une grande bouche pour gueuler, les enfants chanteurs de *Luca della Rebbia* ourlent leurs lèvres et gonflent leur gorge. Bref les cavaliers du Parthénon chevauchent et notre temps est celui des chevaux au temps d'arrêt. Peintres et sculpteurs représentent volontiers des penseurs, qu'ils soient nus ou saxophonistes, parce que la pensée, pour eux, est inerte. Pour des raisons de métier, ils optent en faveur d'une pensée

accablée contre celle qui se promène de long en large, qui se trémousse, qui se dresse dans son bain ou qui court derrière les autobus pour poursuivre à la craie une équation commencée sur la plaque minéralogique.

Il y a dans cette volonté de peinture statique une louable révolte contre la soupe à l'oignon que constituent les arts modernes industrialisés. L'évolution du cinéma par exemple, d'abord plat, blanc et noir et interprète du mouvement, puis copiste fidèle du mouvement, puis de toutes les couleurs, puis en relief et sonore, bientôt odoriférant, en un mot, perfectionné, témoigne d'un tel dégoût de l'équation personnelle, d'une telle confiance dans l'appareil enregistreur, d'une volonté de stricte conformité et de non création si flagrante, que l'on comprend le peintre d'avoir renchéri sur sa particularité. Les arts mécaniques du XX^e^ siècle montent vers une machine qui parlerait, jouerait la comédie, transporterait, réchaufferait, et refroidirait, ferait pleurer et cirerait les chaussures. Devant cette menace, le créateur se souvient à temps que les arts se sont formés en se dégageant, à partir de sculpture colorée et de musique de guerre ou de mort.

Mais sa spécialisation est fâcheuse lorsqu'un excès la pousse à la mutilation. Si le peintre est dégoûté par un enfant chanteur, c'est qu'il craint un public assez délictueux pour se demander ce que l'enfant chante (1). Il lui manque l'aisance

(1) Il est vrai qu'avec les critiques actuels, l'artiste peut s'attendre à tout. Au hasard des naïvetés que Sartre a écrites sur l'art, il est plaisant, encore qu'un peu ennuyeux à la longue, de suivre sa démarche de scaphandrier autour de la question qui nous occupe. Il nous donne un léger espoir en observant que « ce n'est jamais à l'objet peint, sculpté ou raconté que l'œuvre se limite. » Nous le savions mais nous étions curieux de connaître les observations de Sartre sur ce problème compliqué du modèle. Les voici : « Si le peintre nous présente un champ ou un vase de fleurs, ses tableaux sont des fenêtres ouvertes sur le monde entier ; ce chemin rouge qui s'enfonce entre les blés, nous le suivons bien plus loin que Van Gogh ne l'a peint, entre d'autres champs de blé sous d'autres nuages, jusqu'à une rivière qui se jette dans la mer, etc. » De cet instant définitif saisi d'un coup d'œil qu'est un tableau, de cette forme rigoureusement délimitée, Sartre qui a peu le goût du beau, mais qui semble avoir celui du tourisme, tire comme d'un prospectus de syndicat d'initiatives des promesses de croisière, de baignade et de gastronomie. Il appartient à l'éternelle race de visiteurs de musée qui aiment bien les miniatures, mais regrettent que celles-là soient petites.

de della Robbia. Celui-ci ne sous-entend pas : « Ah ! bien sûr ce serait mieux si vous pouviez entendre le chœur, mais moi je ne peux pas y arriver ! » Il exprime un geste et on ne peut même pas dire qu'il rende le bruit par du silence. Dans son monde, qui est celui des muscles et des draperies, l'acoustique n'existe pas plus que le temps.

Le peintre et le sculpteur s'avancent dans un monde choisi tel l'équilibriste qui a choisi un fil. Ce choix les distingue du romancier pour qui tout est bon.

Le roman n'a qu'un pied dans l'art. Il demande sans cesse du crédit à ce mode de transport en commun dont le lecteur est un abonné, tout comme l'écrivain : le langage. Quand Braque peint des brocs Braque, il ne prétend pas qu'on trouve de tels brocs dans le commerce. Il ne fait pas appel à une communauté mobilière avec son spectateur. Tandis que le romancier dit : un broc.

Les objets que manie le romancier ne sont pas singuliers, ni personnels. Ils sont généraux parce que ces objets sont d'abord le substantif et que, même singularisés par un adjectif, ils demeurent *publics* — à moins que la non concordance des adjectifs ne les détruise.

Non seulement le dessinateur, pour se faire comprendre, réduit le mouvement à l'immobile, exténue le temps et le son, renonce à la couleur, rend les masses par le vide, et ne se manifeste plus que par un trait sertissant les blancs, mais encore il ne fait pas la quête, il ne demande pas un coup de main au spectateur pour sonoriser, animer et situer son œuvre.

Le romancier qui demeure, lui, dans l'univers de son imprimeur comme Descartes dans la religion de sa nourrice, nous dit *la jeune fille*. A nous de jouer. *Une jeune fille*. Nous savons ce que c'est. Nous nous empressons de déverser sur la page nos idées générales sur les jeunes filles et de nous souvenir de certaines jeunes filles. *La jeune fille court*. A nous de jouer et de faire donner nos notions et nos images de course. Puis il s'agira d'un *châle*. Nous en avons vu, nous en prêterons un. *Il est rouge*. Nous chargeons du rouge. *Il sent la verveine*. Nous déboucherons un parfum approximatif. La jeune fille au châle rouge parfumé de verveine court pendant *dix minutes*. Notre expérience, celle du temps cette fois, d'un temps

sur lequel tous les hommes sont d'accord, entre en jeu.

L'emprunt constant du romancier à l'expérience du lecteur lui permet pratiquement de jouer au peintre, au musicien et au sculpteur. Il peut verser dans l'anecdote, s'en remettre à ses modèles sans, du même coup, comme le peintre progressiste, trahir son art en faveur de préoccupations étrangères.

Si le romancier a le droit de se promener, contrairement au peintre et au sculpteur, dans les plates-bandes du voisin, c'est que le roman n'est un art bâtard. C'est un canevas plus ou moins serré qui fait appel à des signes communs et ne devient unique et définitif qu'après être passé par l'atelier bénévole du lecteur. Le lecteur choisit une certaine blondeur, opte pour un menton, trace un profil, sur l'appel d'un souvenir embrume une matinée. La jeune fille de Bonnard qui passe sur le pont des Arts est donnée. Albertine est prêtée.

Stendhal décrit Julien : « Il avait les joues pourpres et les yeux baissés. C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers mais délicats et un nez aquilin. De grands yeux noirs qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front et dans les moments de colère, un air méchant. » Vous l'entrevoyez. Nous l'entrevoyons. Après un crime, la police eût été en peine de le retrouver sur ce portrait. Elle eût arrêté des centaines de petits jeunes gens à petit front, à air méchant et aux yeux noirs. Votre petit jeune homme n'est pas le mien. Des traits irréguliers, mais délicats, ont mille manières de s'associer. Alors qu'une miniature d'Isabey aurait d'un trait désigné un Julien. Stendhal lui-même sentant l'impuissance des noms communs à particulariser, ajoute : « Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante. » C'est cette « spécialité saisissante » que le portraitiste peut marquer : le romancier se résigne à en indiquer l'existence.

Si l'on entend par définition ce qui s'applique à un objet et ne s'applique qu'à lui seul, l'art plastique possède le pouvoir de définir. Le romancier n'y parvient que grâce à

l'imagerie singulière du lecteur. D'où l'éternelle colère du lecteur contre l'illustrateur de livre : on lui a fait un Julien qui n'est pas le bon. On lui fera toujours un Julien qui ne sera pas le bon. Il n'y a qu'un lecteur que l'illustrateur contentera : lui-même.

Le recours de l'écrivain à tous les modes d'expression et de description et de définition est donc compensé par son impuissance à décrire exhaustivement. Les objets, donnés dans un tableau, dans un roman sont signifiés avec tout ce qu'implique de commun, de confus, de mal boulonné, l'emploi des signes collectifs (1). Il en résulte que, devant un tableau, nous ne sommes guère que les hommes de paille du peintre. Braque, quand il nous montre un broc, nous impose exactement son regard. Spectateur, nous sommes le pasticheur du peintre. Nous ne sommes point libres — nous ne sommes libres que de refuser.

En lisant un roman nous avons la part belle, puisqu'on a besoin de nous pour muer le signifié en donné, bref, escompter la traite. Nous éprouvons l'illusion de la liberté en collaborant avec le romancier pour limiter le visage de Julien. Et parce que nous avons collaboré, nous conservons l'impression que l'événement auquel nous avons prêté un peu de notre bien est vrai. Le peintre, par un diktat, nous avait placé devant un fait accompli avec lequel il nous fallait bien accommoder de gré ou de force. C'est que l'art plastique est totalitaire

(1) Ils sont quelquefois signifiés dans des tableaux. C'est le cas des dessins enfantins ou très anciens. La mer y est rendue par une série d'accents circonflexes, les oiseaux par des accents circonflexes plus aigus et renversés, les montagnes par des angles obtus au sommet desquels la neige se découpe en dents de scie, l'homme par un schéma où la tête est une boule hérissée de cheveux comme une brosse, le soleil par un cercle dont les rayons s'échappent en pointillé. On retrouve ce recours au signe chez Matisse et bien plus souvent chez Dufy, Pour celui-ci, deux sinusoïdes désignent un toit de tuile romaine, un ressort vu de profil désigne un pont, de petits dés, les flots, une amibe, un nuage, ses initiales, les brins d'une motte de paille et sa signature complète, le feuillage des arbres. On voit que ce procédé, si rare parmi les dessinateurs adultes et modernes, ne jette pas un gué entre les arts plastiques et la littérature. Ce n'est qu'un jeu qui, pour réussir, exige ce genre de virtuosité propre à Dufy, qui l'a entraîné déjà à dessiner de la main gauche. Ce n'est qu'une prouesse analogue à celle de l'homme qui marche sur les mains. Mais l'homme marche sur ses pieds et la peinture n'est pas signe collectif.

alors que le roman est une entreprise apparemment libérale qui implore notre suffrage et se donne toujours l'air d'être en train de se faire sous nos yeux.

Parce que le romancier nous embauche, il se doit de nous rassurer pour nous faire entrer dans son jeu. Ceux qui travaillent dans le merveilleux, par exemple, prennent grand soin de nous amadouer dans les premières pages par des scènes bien normales et bien précises. Avant de s'en donner à cœur joie, il attendent que nous ayons embarqué. Si *le Voyage de Gordon Pim* commençait au moment où le héros est surplombé par les Signes du Blanc, notre imagerie ne prendrait pas le départ ; aussi Poe, pour nous mettre en perce, débute-t-il par les rêveries d'un jeune garçon aventureux accompagné d'un chien. Et nous de donner notre estampille, d'accorder, par nos images différenciées, une réalité singulière au flux débutant du roman. Quand viendra l'extraordinaire, les personnages existeront et nous serons forcés de continuer de leur emboîter le pas. Il aura fallu d'abord nous donner une assiette ferme, capter notre confiance. Ensuite, nous monterons à l'arbre, même si l'arbre a la tête en bas. Quand nous sommes apprivoisés, nous donnons notre certificat « c'est prêt » aux entreprises les plus contraires à nos habitudes de pensée.

Les romanciers à thèse, ceux qui ont le plus besoin de notre acquiescement, sont souvent les plus experts, comme Bourget ou Sartre, à nous mettre à contribution : leur métier c'est de nous faire authentifier une construction idéologique, de nous faire généraliser des liaisons forfuites (mais oh ! combien percées par eux) jusqu'à les perdre pour un passage de cause à effet.

S'il est interdit d'entrer dans les musées avec un parapluie, c'est que celui-ci est la seule arme usuelle qui puisse changer un tableau. Le visiteur peut se plaire ou se déplaire devant un tableau ; mais s'il veut intervenir, cherchez bien, il n'y a que le parapluie.

Le lecteur, au contraire, est tacitement invité par le romancier à intervenir à chaque mot. Je dis tacitement, encore que certains écrivains, Montherlant par exemple, l'exhortent au travail à haute voix, passant la description

d'un intérieur et se bornant à dire à peu près : je vous fais confiance pour vous représenter la laideur d'un intérieur bourgeois.

Le plus courant est de donner une impression générale. Green décrit une chambre : « Cette chambre me parut d'abord très agréable, étant bien abritée du soleil par des persiennes, ce qui est rare aux États-Unis. J'aimais aussi le lit à colonnes et l'air vieillot qu'avaient ces choses entre ces murs. » Ainsi l'auteur se borne à nous fournir de l'ombre, des persiennes, les colonnes d'un lit, des choses, un air vieillot. C'est le « enfin, vous voyez ce que je veux, alors arrangez-moi quelque chose dans ce goût-là » de la dame au décorateur. Et nous décorons. La fenêtre à gauche ; le lit à colonnes se précise, d'abord Henri III, puis style colonial. A cause du mot *vieillot*, nous choisissons un papier un peu suranné, defraîchi par endroits.

La prodigalité descriptive de Balzac trouble plus qu'elle ne sert nos bonnes dispositions. Au bout d'une énumération de potiches, et de consoles, nous sommes plus abattus que renseignés. Pour avoir trop voulu nous faire voir, on nous a découragés. Devant un salon balzacien, nous n'éprouvons plus que des impressions de chaos, d'obscurité et d'oppression. Un génie trop minutieusement créateur humilie parfois le lecteur jusqu'au dégoût. Celui-ci n'en est sauvé que par l'échec auquel aboutirait chez le romancier toute tentative de création autarcique. Son incapacité ouvre au lecteur la brèche bienheureuse.

Car, que le romancier nous jette seulement quelques bribes d'arc et nous laisse reconstituer le cercle tout seul, qu'il nous ouvre simplement une chambre « commode », comme écrirait simplement Mlle de Montpensier, ou qu'il en énumère les cinquante articles mobiliers, avec mention particulière pour chacun, il s'en remet tout de même à nous, de gré ou de force, conscient ou non. Conscient, je crois, et j'en trouve la preuve dans le changement de manière d'un écrivain lorsqu'il aborde le passé. D'une dame dont il eût simplement laissé entendre qu'elle était bien habillée si elle eût vécu de nos jours, se fiant à nous pour la représenter, il nous fournit une multitude de précisions vestimentaires si

elle est du XVe siècle craignant de faire crédit à notre ignorance. Ce qui caractérise le roman historique, c'est qu'on ne signale pas une rue, un véhicule, ou une lampe sans les décrire. D'où une lourdeur et notre allégement dérouté quand, ensuite, nous attaquons un roman écrit au siècle où le premier se déroulait : on y traite les gens et les objets comme nous les traitons nous-même.

★

Toutefois, le sujet d'un roman ne tient pas dans les visages, les paysages, les objets (1). De ceux-là, le romancier ne donne que cette image incomplète qu'il nous faut achever nous-même.

Le modèle d'un romancier est un modèle moral. Nous n'en retrouverons pas moins à son propos les observations qui étaient justes pour les modèles du peintre. Le seul modèle impossible est, là encore, le modèle massue : la perfection.

Que la perfection de caractère soit un sujet tuant, Charles du Bos l'observait quand il défiait un écrivain de réussir un roman dont le héros serait un génie. Mauriac a jeté le même interdit sur le saint. A propos du *Soleil de Satan*, il remarquait que le succès de Bernanos tenait « précisément à cela que le saint qu'il nous montre n'est pas un véritable

(1) Si l'on faisait de *Phèdre* à nos jours une anthologie de la Préface, ce serait évidemment une anthologie de l'hypocrisie. Pourtant ce n'est pas seulement pour retirer leur épingle du jeu et fuir les responsabilités sociales que tant d'écrivains ont tenu à marquer qu'on se tromperait gravement en les confondant avec leurs héros. Quand par exemple Stendhal met son ironie à écrire : « Racine était un hypocrite lâche et sournois, car il a peint Néron ; tout comme Richardson, cet imprimeur puritain et envieux, était sans doute un admirable séducteur de femmes, car il a fait *Lovelace*. L'auteur du roman que vous allez lire, ô lecteur bénévole, si vous avez beaucoup de patience, est un républicain, enthousiaste de Robespierre et de Couthon, » il se défend d'abord contre des accusations possibles, c'est vrai, mais il éprouve un sentiment naturel au romancier qui sait très bien qu'on ne peut, à bon droit, le confondre avec son héros, ni confondre son livre avec ce héros. Et les protestations de Gide se défendant contre Michel, dans la préface de *l'Immoraliste*, de Montherlant se défendant contre Costal dans celle du *Démon du Bien* ne s'expliquent pas seulement pour des raisons de convenance. Ces auteurs sentaient que leur livre, ce n'était ni Michel, ni Costal mais un tour d'esprit.

saint. » Il observait qu'un saint ne peut respirer dans un roman qu'autant qu'il « se rattache à l'humanité pécheresse malgré ses vertus héroïques ». Et Mauriac ayant examiné l'échec des romanciers édifiants constate que ceux-ci se sont exténués à prendre pour modèle des êtres sublimes au lieu de s'attacher « à mettre en lumière ce que la sainteté laisse subsister de misérablement humain dans une créature humaine et qui est le domaine propre du romancier ». Nous avons vu depuis un autre saint triompher dans *la Puissance et la Gloire;* les remarques de Mauriac sur Bernanos s'appliquent, sans y changer un mot, à Graham Green.

La prohibition de la perfection s'avère à tous les échelons du roman. Si Arsène Lupin roulait l'inspecteur Ganimard à tous les coups, il n'y aurait pas d'histoire. Et il arrive à d'Artagnan d'avoir peur ou de tomber de cheval. Et les enfants qu'on mène à *Cyrano de Bergerac* et que ravissent tous ses dons disent : « Quel dommage, il ne lui manquait qu'un beau nez. » Or, un beau nez : plus de Cyrano. Et le même lecteur qui tremble à l'idée qu'Aladin va perdre la lampe omnipotente abandonnerait le conte si Aladin ne la perdait pas.

Si éloignées que soient la pomme et la femme nue du peintre du caractère ou des jeux de forces qui servent de sujet au romancier, ces modèles jouent le même rôle d'obstacles. Ils entament un équilibre. Ils créent une différence de niveau, génératrice d'une force.

L'examen des modèles de l'artiste et du romancier nous amène à cette constatation essentielle : leur création ne s'entend pas avec l'absolu. « Je suis M. de l'Absolu, qui n'a de comptes à rendre à personne (1) » et c'est au nom de l'absolu que les critiques, qui pensent, demandent des comptes aux créateurs ou leur proposent des lois. La seule loi de la création est d'être relative. Et que dans ce mélange qu'est l'œuvre, le goût du modèle garde son goût (2), voilà qui n'est pas sur-

(1) Schopenhauer.

(2) « Une ressemblance peut être rigoureusement inanalysable : « En quoi « demandait Hoffding une pomme peinte ressemble-t-elle à une pomme « réelle? » En dehors de la courbe qui la délimite, couleur, relief, tout diffère car la méthode du peintre dans tous ses moyens est autre que celle de la nature. » (Maurice DOROLLE, *le Raisonnement par Analogie*).

prenant puisqu'elle est faite avec le monde comme matière première et que le modèle est son délégué. Quant à rechercher exactement à quoi revient chaque part, quant à vouloir jouer son petit arpenteur euclidien à travers cette rencontre imprévue, c'est maltraiter un mystère pour essayer de faire croire à la seule vertu de la recette. Nous apprécions le chef-d'œuvre selon des voies qu'infléchissent, c'est vrai, nos instincts les plus sommaires. C'est que créateur ou spectateur, nous gardons nos corps dont la contrainte donne tout leur prix à nos coups de talon. Car il n'est heureusement pas vrai qu'il existe des talons ailés.

JACQUES LAURENT.

# SUD

*Suite et fin* (1)

## ACTE III

*Même décor qu'auparavant, mais le salon est brillamment éclairé par un lustre. Entrent par la gauche, lentement, Mrs Riolleau et sa fille, Mrs. Strong suivie de Regina et d'Angelina, puis Mac Clure et le lieutenant Wicziewsky et enfin Édouard Broderick et le vieux M. White.*

MRS. RIOLLEAU

Si vous voulez mon sentiment, je trouve que nous prenons cela mal. Oui, mal. Loin de moi le désir d'offenser personne, mais nous avons des mines funèbres.

ÉDOUARD BRODERICK

Vous ne voudriez pas que nous dansions alors que la guerre peut éclater d'un moment à l'autre, cousine Laura.

MRS. RIOLLEAU

Que vous dirai-je? J'ai dîné, il y a trois jours, dans une plantation à une heure d'ici, chez les Beauchamp, pour ne pas les nommer. Un bal a suivi qui s'est prolongé jusqu'à l'aube. Je n'ai jamais rien vu de plus brillant depuis les années 50. La fleur de la jeunesse du Sud semblait s'être donné le mot pour se retrouver là, dans ces grands salons dorés où les gouverneurs d'Angleterre donnaient jadis leurs fêtes insolentes. Pensez-y, Édouard ; entre ces murs qui ont vu ces magnifiques officiers en uniforme rouge et se souviennent des santés retentissantes portées à ce vieux fou de George III, l'on a bu au général Beauregard et à tous les États, l'un après l'autre, qui se sont déjà séparés de l'Union, depuis le Texas,

(1) Cf. *la Table Ronde* nos 62 et 63.

dont le drapeau n'a qu'une étoile, jusqu'à la Vieille Dominion d'Elizabeth, la Virginie...

MRS. STRONG, *bas à Édouard Broderick.*

Je t'avais bien dit de ne pas lui offrir un second julep.

ERIK MAC CLURE

Je ne me pardonnerais pas de vous contredire, madame, mais la Virginie ne s'est pas encore prononcée, et ce n'est un secret pour personne que le président Lincoln voudrait mettre le général Lee à la tête des armées du Nord...

MRS. RIOLLEAU

Jeune homme, ce sont là des rêveries d'abolitionnistes. La Virginie nous est tout acquise et les risettes de ce vieux singe en tuyau de poêle n'y changeront rien. Vous n'êtes pas contre l'esclavage, je suppose?

ERIK MAC CLURE

De tout mon cœur, madame.

ÉDOUARD BRODERICK

Erik Mac Clure a libéré tous ses esclaves.

MRS. RIOLLEAU

Monstrueux. Moi, j'en ai trois cents. Que le diable essaie de me les prendre!

ERIK MAC CLURE

Avec tout le respect que je vous dois, madame, permettez-moi de vous dire que si le Sud se bat, ce ne sera pas pour garder ses esclaves. Le général Lee vient de rendre la liberté à tous les siens.

MRS. STRONG

Pourquoi restons-nous tous debout comme si nous allions chanter un cantique? Je suis d'avis que nous nous asseyions et que nous parlions d'autre chose que de la guerre. J'en ai la tête rompue. Et puis d'abord, il n'y a pas de guerre.

MRS. RIOLLEAU

Pas encore.

MRS. STRONG

Assieds-toi, Laura. Je vais te donner une tasse de café brûlot comme on sert dans le Vieux Carré, à la Nouvelle-Orléans.

*(Elle la mène doucement vers la droite et s'assoit avec elle dans un coin près d'une table; un groupe se forme autour*

*des deux femmes. Angelina entraîne Regina vers la gauche.)*

ANGELINA

J'ai quelque chose à te dire, Regina : je crois que je suis amoureuse d'Erik Mac Clure. Je suis très malheureuse.

REGINA

Puisqu'il t'a écrit une lettre d'amour...

ANGELINA

Oh ! les lettres d'amour... D'abord, il ne m'a jamais écrit.

REGINA

Comment? Et cette histoire que tu m'as racontée? Tu as menti?

ANGELINA

Je n'ai pas menti. J'y croyais moi-même, à mon histoire.

REGINA

Mais ce que tu as dit n'était pas vrai.

ANGELINA

Ah ! tu ne comprends pas. C'est curieux : tu es intelligente et tu ne comprends pas. Exactement comme les hommes. Je suis malheureuse, Regina. Je ne sais pas quoi faire. Depuis longtemps je me doutais de quelque chose et tout à l'heure j'ai senti tout à coup que je l'aimais. Et il ne me regarde même pas.

REGINA

Ne le regarde pas, toi non plus.

ANGELINA

Mais il part demain matin. Il est si beau dans cette lumière. S'il voulait seulement sortir avec moi, dans la grande avenue. Je l'embrasserais. Oui, je l'embrasserais... Figure-toi que le lieutenant Wicziewsky m'a fait une déclaration avant dîner.

REGINA

Le lieutenant...

ANGELINA

Qu'est-ce que tu as? Oh, j'oubliais ! Pardonne-moi. C'était sûrement pour rire, tu sais. Je n'y ai pas cru et je le lui ai dit.

REGINA

Angelina, ce n'est ni de toi, ni de moi que cet homme est épris.

ANGELINA, *à mi-voix.*

Oh ! Le voilà derrière nous. Il arrive toujours sans qu'on s'y attende. Sauve-toi donc !

*(Elle se dirige vers la droite, mais Regina demeure immobile.)*

IAN, *il s'approche de Regina et se tient à deux pas derrière elle.*

Mademoiselle Regina ! *(Regina ne répond pas.)* Personne ne nous entend, Regina, personne ne nous remarque. Nous sommes seuls, de nouveau, mais pour la dernière fois, et maintenant c'est moi qui ai quelque chose à vous dire. *(Silence. Regina ne bouge pas.)* Je suis venu vous demander pardon. *(Silence. Ils demeurent tous les deux immobiles.)* M'entendez-vous? Je ne veux pas m'en aller sans vous demander pardon. Le temps passe, Regina. Depuis quelques heures, j'ai compris. Je souffre comme vous et de la même manière peut-être. Il y a ce lien entre nous. *(Silence.)* Me pardonnerez-vous jamais? Dites seulement oui, tout bas, et je serai en paix, je m'en irai en paix. *(Regina ne répond pas.)* Je n'aurais qu'à étendre un peu la main pour toucher la vôtre. Me le permettez-vous, Regina?

*(Regina ne dit pas un mot et sort brusquement par la gauche. Wicziewsky demeure immobile à sa place.)*

MISS RIOLLEAU

J'espère que nos soldats auront de jolis uniformes. Ceux qu'on porte aujourd'hui sont tellement sévères... Et puis, comment sera notre drapeau? Je suppose que nous aurons un drapeau à nous.

ERIK MAC CLURE

Différents modèles ont été proposés. Celui qui rallie le plus de suffrages porte sur fond blanc la croix de saint André en rouge, semée d'étoiles blanches. Une étoile par État.

MISS RIOLLEAU

Oh, il me semble déjà le voir flotter sur les champs de bataille !

ERIK MAC CLURE

Vous êtes bien pressée, mademoiselle. Savez-vous ce que c'est qu'un champ de bataille?

MISS RIOLLEAU

Mais bien sûr ! A la maison, la bibliothèque de papa est pleine de peintures qui représentent les principaux épisodes de la guerre contre l'Angleterre. Tous les détails y sont. On voit très bien les artilleurs à leurs postes et les canons qui crachent le feu.

ERIK MAC CLURE

Des morts et des blessés aussi, peut-être?

MISS RIOLLEAU

Par-ci, par-là, bien entendu. Il en faut.

ERIK MAC CLURE

Il en faudra beaucoup si la guerre éclate. Et que ferez-vous, mademoiselle?

MISS RIOLLEAU

De la charpie, monsieur, de la charpie pour nos blessés.

ERIK MAC CLURE

Ne devriez-vous pas dire : pour nos glorieux blessés? C'est ainsi qu'on les appelle à chaque guerre.

ANGELINA

Je trouve que nous devrions parler d'autre chose.

MRS. RIOLLEAU

Mon enfant, nous ne pouvons pas parler d'autre chose, et c'est même la preuve que nous sommes déjà en guerre. Mais je suis effroyablement optimiste. Ces gens du Nord n'ont pas de sang dans les veines : ils ne pensent qu'à leurs dollars. Je les vois en pleine déroute dès les premières rencontres.

MRS. STRONG

Tu as de bons yeux, Laura.

MRS. RIOLLEAU

Toi, tu es une défaitiste. J'ai toujours eu le sentiment que tu ne croyais pas à la cause. Tu ne viens pas comme nous d'une famille de militaires.

ÉDOUARD BRODERICK

Je vous en supplie, mesdames. Ne rendons pas plus pénible une heure suffisamment difficile.

MRS. RIOLLEAU

Qu'ai-je dit qui puisse vous émouvoir? Je n'ai jamais vu

d'aussi longues figures. On croirait, à vous voir, que le Seigneur nous a rejetés et qu'il n'est pas avec nous.

ERIK MAC CLURE

Je ne sais pourquoi, j'attendais cette phrase.

MRS. RIOLLEAU

Que voulez-vous dire?

ERIK MAC CLURE

Rien de précis, mais depuis plusieurs semaines, le clergé nous dit que Dieu est, en effet, avec nous.

MRS. RIOLLEAU

Pouvez-vous en douter?

ERIK MAC CLURE

La question n'est pas facile. Il faudrait d'abord savoir si Dieu est toujours du côté du vainqueur — puisque vous nous voyez vainqueurs.

MRS. RIOLLEAU

Si Dieu est avec nous, je ne vois vraiment pas comment le Nord peut nous battre. Il y aurait quelque chose de blasphématoire dans une telle pensée, n'est-ce pas, M. White?

M. WHITE

Madame, puisque vous me demandez votre avis, je vais vous citer un verset de l'Écriture, un verset que personne ne remarque jamais. Il se trouve dans le Livre des Rois.

MRS. RIOLLEAU

J'adore le Livre des Rois. Que dit-il, votre verset?

M. WHITE

Ceci : « Que celui qui endosse son armure ne se réjouisse pas comme celui qui l'ôte. »

MRS. RIOLLEAU

Je ne saisis pas bien le rapport, M. White. *(Elle se lève.)* Eveline, tu nous pardonneras de nous en aller si tôt, mais la route est une vraie fondrière et nous en avons pour une heure. *(Miss Riolleau se lève.)* Quand nous nous reverrons, la face du pays aura changé.

*(Elle embrasse Mrs Strong.)*

MRS. STRONG

Je l'aimais comme il était, le pays.

MRS. RIOLLEAU

Tu en parles déjà au passé. Tu vois bien que ça ne pouvait pas durer. Au revoir, Édouard.

ÉDOUARD BRODERICK

Je vais vous accompagner jusqu'à votre voiture, puisqu'il faut que vous partiez.

*(Mrs. Riolleau et sa fille disent au-revoir à toutes les personnes présentes. Tous sortent par la droite, sauf Wicziewsky, Erik Mac Clure et M. White.)*

M. WHITE

Messieurs, je vous prie de m'excuser. La nuit est moins avancé pour vous que pour un homme de mon âge. Si j'ai bien compris, vous partez demain. Puisse Dieu vous garder toujours.

*(Il serre la main aux deux hommes et se retire par la gauche.)*

ERIK MAC CLURE

Lieutenant, voulez-vous que nous rejoignions nos hôtes? La nuit est si belle qu'ils resteront sans doute sur la véranda à moins qu'ils ne se promènent dans la grande avenue.

IAN

J'ai a vous parler ici. Érik Mac Clure.

ERIK MAC CLURE

Ici? A votre aise.

IAN

Ce que vous allez entendre vous étonnera, sans doute, et pourtant je sens trop bien que je ne pourrai jamais vous dire ce qui est en moi. En d'autres temps, en d'autres lieux, peut-être, mais ce soir, entre ces murs, non. Tout me ferme la bouche. L'air même que je respire ici est pour moi comme un bâillon. Ce décor, ces grands miroirs, ces arbres que je vois dans l'avenue me conseillent le silence. On ne doit pas parler, quand même on devrait en mourir, et je crains cependant que de phrase en phrase, insensiblement, je ne sois amené à me livrer à vous, à tomber dans le piège des mots...

ERIK MAC CLURE

Mais vous disiez tout à l'heure que vous ne pouviez pas parler.

IAN

Je ne voulais pas. Déjà, ayant dit ce que j'ai dit, je suis contraint d'aller de l'avant.

ERIK MAC CLURE

Qui vous oblige à poursuivre?

IAN

Vous. Vous seul. Ce regard que vous posez sur moi.

ERIK MAC CLURE

Je ne sais quelle idée vous vous formez de moi, lieutenant Wicziewsky. Je suis un homme simple, habitué à parler simplement. Si je ne sentais que vous êtes troublé, malheureux peut-être, j'aurais quitté cette pièce, car presque rien de ce que vous me dites depuis un moment ne m'est intelligible. J'ai l'impression que tous ces mots dont vous vous servez dissimulent ce que vous n'osez dire. Peut-être puis-je vous aider...

IAN

M'aider?

ERIK MAC CLURE

Vous aidez à me dire ce qui vous tient à cœur et que votre langue refuse de me faire entendre. Oh ! loin de moi le désir de forcer une confidence ! J'ai horreur des confidences et de la familiarité qu'elle provoque, mais je serais aveugle si je ne comprenais pas que l'homme que j'ai devant moi est un homme... eh bien, un homme qui souffre...

IAN

... Qui souffre. Oui.

ERIK MAC CLURE

Ne croyez pas que ces crises de conscience me soient étrangères. Je suis jeune, comme vous, mais je connais un peu le cœur humain, et ces dernières semaines m'ont mûri.

IAN

Ces dernières semaines? Mais nous nous connaissons depuis quelques heures.

ERIK MAC CLURE

Je ne vois pas le rapport que cela peut avoir. Pourquoi me regardez-vous ainsi? Ai-je dit quelque chose qui vous ait choqué? Voyons, ne croyez-vous pas préférable que nous parlions franchement de ce qui vous préoccupe? Nous sommes seuls. Je vous donne ma parole que cet entretien restera à jamais secret. J'avoue que j'avais peu de sympathie pour vous quand je vous ai vu tout d'abord, mais j'en ai maintenant à cause de tout ce que je devine.

IAN

Que vous deviniez ce qui se passe en moi et que malgré tout vous restiez là, je ne puis vous dire à quel point j'en demeure confondu. Mais ce n'est pas possible. Je vous croyais, je vous crois encore d'une telle rigueur... même quand vous ne parlez pas, votre visage, toute votre personne me crie de me taire. Vous ne pouvez faire un geste qui ne me rappelle que nous ne sommes pas de la même race d'hommes.

ERIK MAC CLURE

Est-ce parce que vous venez d'ailleurs que vous hésitez? Vous me croyez bien inhumain. Je ne suis pourtant pas fait d'une autre chair que la vôtre. J'ai les mêmes élans, les mêmes incertitudes, et mon cœur est parfois semblable à ce royaume divisé contre lui-même dont parle l'Évangile.

IAN

Pardonnez-moi ce que je vais vous dire, mais votre austérité me glace. Vous êtes un de ces justes dont on nous parle quelquefois et qui ne se trompent jamais. Moi, je me suis trompé toute ma vie. Est-ce que cela vous paraît étrange que je vous parle ainsi?

ERIK MAC CLURE

Cela me paraît très étrange. Je vous ai dit tout à l'heure que les confidences me gênent et les erreurs que vous avez commises ne me regardent pas. Ou je me trompe fort, ou votre conscience est troublée parce qu'ayant vécu dans le Sud, vous vous sentez secrètement gagné à la cause du Nord.

IAN

Il ne s'agit pas de cela.

ERIK MAC CLURE

Et de quoi parlons-nous depuis cinq minutes? Eh bien, répondez, lieutenant Wicziewsky! Qu'avez-vous?

IAN

Je ne puis rien vous dire. Nous sommes à mille lieues l'un de l'autre. Ce débat entre le Nord et le Sud n'est pas mon débat, cette guerre n'est pas ma guerre. Autre chose me déchire que vous ne pouvez comprendre et ce que je lis dans vos traits, c'est l'invincible ignorance des purs devant la souffrance du monde. Vous n'avez jamais aimé, Erik Mac Clure. Votre orgueil n'a jamais plié, vous ne savez pas ce que c'est que l'asservissement d'une âme à une autre, ni le pouvoir de vie et de mort dont dispose un visage humain.

ERIK MAC CLURE

Qu'en savez-vous? Si vous êtes amoureux, qui vous dit que je ne le suis pas?

IAN

Vous?

ERIK MAC CLURE

Pourquoi pas? Répondez !

IAN

Hélas, que puis-je dire?

*(Erik Mac Clure va vers lui et lui prend le poignet avec force.)*

ERIK MAC CLURE

Lieutenant Wicziewsky, nous allons nous quitter tout à l'heure. Je vais m'engager dans les troupes du Sud. Quant à vous, vous irez où il vous plaira, mais je suis sûr que nous ne nous reverrons pas. *(Il lâche le poignet de Ian.)* Pour cette raison et à cause de ce que vous m'avez dit tout à l'heure, je vais vous parler à cœur ouvert. Je sais parfaitement que je serai tué.

IAN

Moi aussi, je serai tué. Je le veux.

ERIK MAC CLURE

Vous serez tué si Dieu le permet, mais peut-être avez-vous comme moi la certitude que la route ne va pas plus loin, qu'elle est subitement coupée... Ce soir, j'ai cette impression que je ferai encore quelques pas sur la route, quelques pas seulement, mais je n'en éprouve aucun, aucun regret. Voulez-vous savoir pourquoi? Vous m'avez jugé froid, dur, insensible, un vrai juste, selon vos vues. Or, je ne sais si je suis juste, mais je suis bien certain de n'avoir jamais aussi cruellement souffert que dans cette maison.

IAN

Dans cette maison?

ERIK MAC CLURE

Il y a dans cette maison quelqu'un dont je suis épris, et qui n'en sait rien.

*(Silence.)*

IAN

Pourquoi ne le lui avez-vous pas dit?

ERIK MAC CLURE

Il est trop tard. Il est trop tard pour l'amour. La guerre est là et je m'en vais.

IAN

Avec cette parole dans l'oreille, que ne puis-je mourir maintenant ! Que Dieu ne me frappe-t-il pas ! J'emporterais au moins le doute dans mon cœur au lieu d'une vérité insupportable.

ERIK MAC CLURE

Craignez-vous que nous ne soyons épris de la même personne?

IAN

Non, ne dites pas cela. Ce n'est pas possible.

ERIK MAC CLURE

Je ne vois pas pourquoi.

IAN

Il me suffirait d'un mot pour vous ouvrir les yeux, mais ce mot que je meurs de ne pouvoir dire vous semblerait plus mystérieux et plus abominable que tout le reste.

ERIK MAC CLURE

Plus abominable ! Vous vous faites de moi une idée singulière. Je crois que vous me prenez pour un de ces puritains qui jadis envoyaient au bûcher les hommes et les femmes soupçonnés d'avoir encouru la réprobation du Seigneur. Grâce à Dieu, le monde a changé. Je conçois très bien que vous soyez amoureux, puisque je le suis moi-même. L'amour n'est pas un péché.

IAN

L'amour n'est pas un péché?

ERIK MAC CLURE

Cette phrase a l'air de vous surprendre. De nous deux, n'est-ce pas vous le puritain?

IAN

Je voudrais vous poser une question. Me le permettez-vous?

ERIK MAC CLURE

Mais naturellement. Je verrai si je puis y répondre.

IAN

Vous m'avez dit tout à l'heure que la personne dont vous êtiez épris ne savait rien de cet amour. N'avez-vous pas été tenté de le lui avouer?

ERIK MAC CLURE

Sans doute. Mais il est trop tard. Je crois vous l'avoir dit.

IAN

N'est-ce pas plutôt que vous n'osiez pas, que le courage vous a manqué, que vous avez tremblé, pour la première fois peut-être, tremblé devant un être humain.

ERIK MAC CLURE

Non. Vous vous trompez. Je n'ai pas voulu lui infliger une épreuve inutile, lui inspirer peut-être un amour qui l'eût fait souffrir.

IAN

Quelle libération, pourtant, si vous aviez pu lui dire que vous l'aimiez !

ERIK MAC CLURE

Une libération. Oui. J'y ai beaucoup songé, mais il ne fallait pas.

IAN

Concevez-vous qu'un homme manque de courage au point de ne pouvoir avouer son amour? Qu'il se tienne devant la personne dont il est épris et ne puisse lui dire : « Je vous aime... »

ERIK MAC CLURE

Oui. On peut être très courageux et n'avoir pas ce courage-là.

IAN

Même si l'on doit en mourir?

ERIK MAC CLURE

Même si l'on doit en mourir. *(Il va vers Ian et lui prend la main.)* Lieutenant Wicziewsky, quelque chose m'attire vers vous que je ne saurais bien m'expliquer moi-même, car à vrai dire, je ne vous connais pas. Je me souviens qu'il y a cinq ans, alors que j'étais encore au collège, je me pris d'une affection subite pour un camarade à qui je n'avais peut-être pas dit vingt mots dans l'espace de tout un trimestre. Nous devînmes inséparables et comme nous étions fort religieux l'un et l'autre, nous échangeâmes nos livres de prières. Tout cela paraît un peu ridicule aujourd'hui, mais nous n'avions pas plus de quinze ans et nous étions aussi sincères qu'on peut l'être. Depuis le garçon s'est marié. Il a même épousé une jeune fille dont j'étais amoureux, mais je n'en ai jamais voulu à mon rival. Je ne sais pourquoi je pense à lui en vous voyant... Je crois que dans des circonstances plus favora-

bles, nous aurions pu être amis, vous et moi, et rester amis de longues années... Ne le croyez-vous pas? Pourquoi ne dites-vous rien? *(Il lâche la main de Ian.)* Je vous semble indiscret, peut-être.

IAN

Mais non.

ERIK MAC CLURE

Je vous assure que je n'ai pas l'habitude d'offrir mon amitié au premier venu.

IAN

J'apprécie... Croyez-le bien.

ERIK MAC CLURE

Qu'avez-vous donc? Vous êtes blême. Regardez-vous au miroir.

IAN

Me regarder au miroir?

ERIK MAC CLURE

Oh ! je vois bien que vous êtes ému. Moi aussi. Ces derniers moments que je passe avec vous sont parmi les plus étranges que j'aie vécus. Il me semble que vous m'aidez à souffrir. Je suis comme vous, peut-être : j'ai peur de ce que j'aime. A quelques pas d'ici, dans la grande avenue... Tenez, je vais vous dire un rêve que j'ai fait, il y a quatre mois. J'étais venu ici avec mon père, pour la première fois. Nous avons passé la soirée dans cette pièce. C'était un peu avant Noël. Elle s'était assise là, un peu à l'écart, près de la fenêtre. Ce que l'on disait ne l'intéressait pas. Nous parlions de politique. Déjà la guerre paraissait inévitable aux hommes capables de réfléchir, mais elle n'écoutait pas. Elle était seule, la joue appuyée au dossier de ce fauteuil, de sorte que je la voyais de profil. Elle était très belle, mais en moi quelque chose disait non. Non, parce que la guerre était là, non parce que la mort attendait. Je suis resté à l'autre bout du salon. Je la regardais, mais je ne bougeais pas. Cette nuit-là, quand je suis parvenu à m'endormir, j'ai rêvé. J'ai rêvé que j'étais ici, dans cette pièce, et que tout recommençait. Elle était là-bas et moi ici, mais cette fois, je traversais le salon pour aller jusqu'à elle.

IAN

Que dites-vous?

ERIK MAC CLURE

Oui, je quittais ma place et j'allais vers elle. Elle s'est levée, toute droite, et ses yeux dans les miens. M'approchant d'elle,

je lui ai frôlé la main, le poignet, et je lui ai dit quelque chose, mais je n'entendais pas moi-même le son de mes paroles. Je lui ai dit que je l'aimais, je lui ai dit qu'elle ne serait jamais qu'à moi. Elle n'a pas répondu. Peut-être n'a-t-elle pas entendu. J'ai regagné ma place. Au bout d'un moment, elle a quitté la pièce.

IAN

Et après?

ERIK MAC CLURE

Après, je ne sais plus. Je me suis réveillé. J'ai voulu lui écrire ; lettre après lettre furent déchirées. Un jour, j'ai sauté à cheval, j'ai poussé jusqu'aux abords de la plantation, mais quelque chose m'a retenu d'aller plus avant comme s'il y avait eu un interdit autour de cette maison.

IAN

Pourquoi êtes-vous revenu?

ERIK MAC CLURE

Je souffrais trop. Je voulais la revoir. J'ai cédé.

IAN

Et l'ayant revue, vous la fuyez de nouveau. Vous pourriez être à ses côtés, dans l'avenue, et vous êtes ici, avec moi.

ERIK MAC CLURE

Je crois qu'en effet mon devoir est de la fuir, comme vous dites, puisque la guerre est à nos portes. Dans l'insistance que vous avez mise à me retenir ici, tout à l'heure, il m'a semblé voir un signe...

IAN

C'est donc autour de cette femme qu'il y a l'interdit dont vous parliez, l'invisible barrière que votre conscience a patiemment élevée, mais c'est un amour bien raisonnable que le vôtre et singulièrement bridé, qui souffre qu'on le mène ici et qu'on le garde d'aller par là...

ERIK MAC CLURE

De quel droit mettez-vous en doute ma sincérité?

IAN

Du droit que me donnent mes vingt-cinq ans et une expérience du cœur que vous n'avez pas. Vous vous dupez vous-même avec la gravité de votre âge. Si vous étiez amoureux de cette petite fille, vous seriez là-bas, à soupirer bien

sagement auprès d'elle jusqu'à ce que le cher ange vous interroge sur la cause de votre tristesse...

ERIK MAC CLURE

Vous êtes fou !

IAN

Que faites-vous ici, seul avec moi dans cette pièce, à parler d'amour? *(Il le saisit par le bras et le pousse devant le miroir.)* Regarde-toi ! Il est autour de toi, l'interdit, le cercle d'horreur, autour de ton visage, de tes épaules, de tes mains. Regarde ce front pur de tout désir, cette bouche sur laquelle nulle bouche ne s'est posée parce que tu as peur et que tu fais peur...

ERIK MAC CLURE

Lâchez-moi ! Si vous voulez vous battre, nous irons dehors, mais vous êtes fou de me chercher querelle. Je ne vous veux aucun mal.

IAN

Je ne te cherche pas querelle, imbécile ! Je veux ta mort.

*(Entre Édouard Broderick par la droite.)*

BRODERICK

Qu'y a-t-il? Que faites-vous?

IAN

Il y a que j'insulte cet homme devant vous et que je l'appelle lâche et capon. Cela ne suffit-il pas?

*(Il recule d'un pas et gifle Erik Mac Clure. Édouard Broderick se met entre eux.)*

BRODERICK

Si vous voulez-vous battre, attendez à demain.

ERIK MAC CLURE

Je ne puis pas attendre.

IAN

Moi non plus. Je ne puis pas plus attendre que l'amoureux qui court à son rendez-vous. Ce sera cette nuit, sous les arbres.

BRODERICK

Que vous a-t-il fait, Ian?

IAN

Cela ne regarde que moi.

BRODERICK, *à Mac Clure.*

L'avez-vous insulté?

ERIK MAC CLURE

En aucune manière.

*(Les femmes paraissent à droite.)*

MRS. STRONG

Qu'y a-t-il? On vous entend jusque dans l'avenue.

*(Édouard Broderick va vers elles.)*

BRODERICK

Laissez-nous. *(Les femmes se retirent. Aux deux hommes :)* Vous ne pouvez pas vous battre sans témoins.

IAN

Allez chercher qui vous voudrez, mais nous nous battrons cette nuit. Je laisse à Erik Mac Clure le choix des armes.

BRODERICK

Ian, je vous conjure de réfléchir. Vous commettez un crime.

EKIK MAC CLURE

Je saurai me défendre, monsieur. Le lieutenant Wicziewsky a raison ! *(A Édouard Broderick.)* Vous ne me refuserez pas l'honneur de me servir de témoin.

IAN

Il en faut un autre.

IAN, *à Édouard Broderick.*

Qu'on aille chercher M. White. Je vous demanderai aussi de faire porter des lanternes dans la clairière qui est près du silo. Cet endroit convient mieux à notre dessein. L'avenue est trop près des cases.

BRODERICK

Ian...

*(Wicziewsky le regarde dans les yeux.)*

IAN, *à Édouard Broderick.*

Faites ce que je vous dis.

*(Il sort par la gauche avec Erik Mac Clure.)*

## SCÈNE II

*Même décor. Toutes lumières éteintes, sauf la lampe qu'on a vue à l'acte II. — Entre Eliza par la gauche. Elle déplace des coussins et semble chercher quelque chose.*

ELIZA

Le mouchoir de Maîtresse, l'éventail de Maîtresse. Elle perd tout cette vieille folle. Il est passé trois heures et elle n'est pas encore couchée. Ah ! *(Elle a trouvé l'éventail entre les pieds du canapé, le prend, le déploie et s'avance vers la glace.)* Tout de même... Hein? Ce que c'est que la race... *(Entre en courant par la droite le négrillon du premier acte.)* Qu'est-ce que tu fais là, enfant? A cette heure ! Veux-tu rentrer à la case ou je te fais fouetter par ta mère !

LE NÉGRILLON

Mademoiselle Eliza !

ELIZA

Eh bien, parle !

LE NÉGRILLON

J'ai couru... Mon grand-papa... mon grand-papa...

ELIZA, *le secouant.*

Parleras-tu ou faudra-t-il que je t'arrache une oreille?

LE NÉGRILLON

Grand-papa m'a réveillé tout à l'heure pour me dire d'aller vous trouver. Il m'a dit qu'il fallait prévenir Maître.

ELIZA

Et de quoi préviendrais-je Maître, à cette heure?

LE NÉGRILLON

Il a dit : « Eliza dira à Maître : Le Seigneur va passer parmi nous et il va te frapper, toi, le maître de la plantation, et si tu ne pries pas, tu es perdu. »

ELIZA

Eh bien ! mon petit nègre, tu vas retourner à la case et tu diras à ton grand-papa qu'il a des visions et que s'il me voit en train de déranger Maître pour lui dire de telles folies, eh bien ! c'est une vision de plus qu'il aura eue.

LE NÉGRILLON

Il a dit que si vous n'obéissez pas, le Seigneur vous en demandera compte. C'est comme ça qu'il a dit : « Le Seigneur lui en demandera compte. »

ELIZA

Eh bien ! tu diras à ton vieux nègre de grand-père que je ne suis pas à ses ordres. Mlle Eliza envoie ses compliments à Uncle John et elle lui fait savoir qu'elle n'est pas à ses ordres. Tu as compris? A présent, file !

*(Le négrillon sort par la droite. Presque aussitôt entre par la gauche Jeremy.)*

JEREMY

Mademoiselle Eliza, vous ne savez pas? On dit à la cuisine que les deux jeunes messieurs blancs vont se battre du côté du silo. Maître a dit à Luc et à Barnabé de porter quatre lanternes.

*(Entrent par la gauche Mrs. Strong et Angelina.)*

MRS. STRONG

Va-t-en, Jeremy ! Eliza, mon éventail et mon mouchoir.

ELIZA

Maîtresse, voici votre éventail. Je n'ai pas encore trouvé le mouchoir.

MRS. STRONG, *prenant l'éventail.*

Va m'en chercher deux dans ma commode. *(Eliza sort.)* Angelina, quand sauras-tu qu'on ne pleure pas devant les nègres? C'est une honte.

ANGELINA

Je ne peux pas m'en empêcher.

MRS. STRONG

Une dame peut toujours s'en empêcher. Ce qui se passe est parfaitement normal. Tout à fait dans les traditions du Sud. Un duel aux lanternes. Bravo. J'aime ça. Pour un peu, j'irais voir. Va me chercher Regina. Je veux qu'elle soit ici avec nous. Elle a sournoisement disparu après dîner. *(Angelina sort par la gauche.)* Un duel. Ces deux beaux jeunes gens en manches de chemise... Notre petit lieutenant a du feu dans les veines. *(Eliza entre par la droite et tend deux mouchoirs à Mrs. Strong, puis sort.)* Un pour Angelina, un pour la petite Nordiste. Elles vont beugler toutes les deux. Je me demande pourquoi. Ces garçons vont s'égratigner avec leurs

sabres, comme deux chats en colère, et il y aura une grande réconciliation au punch — ou au julep. Non, pour le julep il est un peu tard. Cela demande trop de temps. Du punch. Eliza ! *(Un temps, puis elle appelle de nouveau.)* Eliza !

*(Eliza entre par la droite.)*

ELIZA

Maîtresse?

MrS. STRONG

Rien. Il ne faut pas faire le lit de la mariée avant les épousailles. Va me chercher Angelina.

ELIZA

Maîtresse, la voici.

*(Angelina entre par la gauche.)*

MrS. STRONG

C'est bien. Sors, Eliza. *(Eliza sort.)* Qu'y a-t-il?

ANGELINA

Regina n'est pas dans sa chambre.

MrS. STRONG

Elle est sûrement à rêvasser dans l'avenue.

ANGELINA

Voulez-vous que j'aille voir, tante Eveline?

MrS. STRONG

Je veux que tu restes ici, près de moi. Et commence par t'asseoir. Cela m'agace de te voir aller et venir. Tiens, monte te coucher.

ANGELINA

Oh, tante Eveline, je ne pourrai pas dormir. Laissez-moi rester ici encore un petit moment. J'ai peur toute seule.

MrS. STRONG

Peur de quoi, buse? Des revenants? Tu n'as qu'à dire tes prières. Allons, assieds-toi là. Donne-moi d'abord ma boîte à biscuits. *(Angelina lui tend la boîte à biscuits. Mrs. Strong l'ouvre, tend un biscuit à Angelina.)* Mange. Il n'y a rien de tel qu'un biscuit pour vous remettre d'aplomb. Je me demande à quelle heure ces garçons vont revenir. *(Elle mange un biscuit.)* Quelle histoire ! Tout cela à propos d'une guerre qui sans doute n'aura jamais lieu.

ANGELINA

C'est à cause de la guerre qu'ils se sont disputés?

MRS. STRONG

Et pour quelle autre raison veux-tu que deux hommes se disputent le 12 avril 1861? Ils ne sont probablement pas d'accord sur la politique du Sud. N'importe, il y a bien dix-huit ans qu'on ne s'est battu à Bonaventure. Cela renoue la tradition.

ANGELINA

Comment se fait-il que vous aimiez les duels puisque vous n'aimez pas les guerres, tante Eveline?

MRS. STRONG

La belle question ! Une guerre, ça dérange tout le monde. Une guerre moderne, avec ces moyens... perfectionnés dont on dispose aujourd'hui, ces canons qui arrivent à tirer un coup toutes les cinq minutes... Et puis, on ne sait jamais où ça peut tomber, un boulet. Pendant la guerre de l'Indépendance, il y en a un qui est tombé ici. C'était une erreur. Tout de même, il a défoncé une porte... Tandis qu'un duel, ça ne regarde que deux charmants jeunes imbéciles qui s'amusent à ferrailler dans les bois.

ANGELINA

Mais s'ils se font du mal?

MRS. STRONG

Oh ! maintenant, ils ne se font plus beaucoup de mal. Autrefois, oui. Du temps que j'étais petite fille... On a rapporté mon grand-père sur un volet, avec un trou dans la poitrine où tu aurais mis le poing. Mais c'était à cause d'une femme. Une histoire d'amour.

ANGELINA

Une histoire d'amour?

MRS. STRONG

Allons, allons, petite. Mange un biscuit. Les histoires d'amour ne regardent pas les enfants.

ANGELINA

Quand croyez-vous qu'ils vont revenir?

MRS. STRONG

Dans un petit quart d'heure. Tout serait déjà fini si l'on n'avait pas eu tant de mal à tirer M. White de son lit. Le vieux

bonhomme ne voulait rien entendre. Il a fallu qu'Édouard le supplie, le secoue, l'aide à passer un interminable caleçon... Fi donc, Angelina, tu me fais dire des inconvenances...

ANGELINA

Je voudrais que tout le monde soit déjà de retour, tante Eveline. Cela me fait peur de songer qu'ils sont là-bas avec leurs sabres...

MRS. STRONG

Peur, petite fille? Tu n'as rien à craindre pour le lieutenant Wicziewsky ni pour l'autre, mais le petit Mac Clure ne m'a pas l'air d'un maître d'escrime. Il est un peu doux, le jeune homme, un peu sage. Il manque de... de férocité.

ANGELINA

Tante Eveline, je ne veux pas qu'il arrive quelque chose à Mac Clure.

MRS. STRONG

En voilà une idée ! J'aime mieux qu'il lui arrive quelque chose qu'au lieutenant Wicziewsky. Nous le connaissons à peine, le petit Mac Clure. Qu'est-ce que c'est que ce monsieur qui vient se faire chercher une affaire chez les gens? Pourquoi est-il venu se frotter au lieutenant Wicziewsky? S'il attrape un mauvais coup, eh bien, ce sera sa faute ! Dis donc, Angelina, tu n'es pas folle? Tu pleures? Où sont mes mouchoirs? Ils étaient là...

ANGELINA, *sanglotant.*

J'en ai un.

MRS. STRONG

Alors mouche-toi et monte te coucher. Tu m'agaces. Va ! Tu m'as entendue? *(Angelina sort par la gauche. Mrs. Strong reste seule.)* Cela m'agace de voir pleurer les gens. Toute cette émotion et ces reniflements parce que deux garçons se battent. *(Silence.)* Eliza ! *(Quelques secondes se passent, puis Eliza entre par la gauche.)* Va voir dans l'avenue si Mlle Regina ne s'y promène pas.

ELIZA

Maîtresse, Mlle Regina est sans doute dans sa chambre.

MRS. STRONG

Non. Mlle Angelina y est allée voir tout à l'heure. Fais ce que je te dis. *(Eliza sort par la gauche. Silence.)* Je n'ai jamais aimé la solitude, mais ce soir elle me pèse. Quand j'étais

petite, on me disait : « Fais tes prières. Parle à ton Père qui est dans le secret, et ton Père t'entendra. » Il faudrait avoir quelque chose à lui dire, et être sûr qu'il entend, mais j'ai l'impression de parler toute seule quand je fais mes prières. C'est peut-être très mal, ce que je dis là. Souvent je me demande ce que ce doit être que de croire comme ce vieux fou d'Uncle John. Il voit l'Éternel comme un grand vieillard bienveillant qui écoute. Il lui parle comme à une personne : « Écoute, Seigneur, je te demande ceci. Écoute, Seigneur, fais cela... » Ce qui est curieux, c'est qu'il obtient parfois ce qu'il demande. Moi, j'ai beau faire tout ce qu'il faut, il ne se passe jamais rien. *(Eliza entre sans bruit par la gauche et se tient immobile à quelques pas derrière Mrs. Strong.)* Je demande, mais je suis presque sûre que personne ne m'écoute, puisque personne ne répond. Par exemple, si je demande que ces garçons reviennent vite, et naturellement sains et saufs, c'est la prière la plus raisonnable, mais je ne sais pas pourquoi j'ai peur de la faire. C'est sans doute que s'ils tardaient trop longtemps, j'aurais la preuve que je n'ai pas été entendue et qu'il n'y avait personne. Quand j'étais petite, je croyais qu'il y avait quelqu'un. Oh, si seulement il y avait quelqu'un ! *(Silence.)* Pourquoi Eliza ne revient-elle pas? Eliza !... *(Eliza vient se placer devant Mrs. Strong.)* Depuis combien de temps es-tu là? Je ne t'ai pas entendu entrer.

ELIZA

Mais je viens de rentrer, Maîtresse.

MRS. STRONG

Tu mens. Tu écoutais. As-tu vu Mlle Regina?

ELIZA

Mlle Regina est devant la maison, sous les arbres. Elle a dit qu'elle ne pouvait pas dormir et qu'elle voulait rester dehors.

MRS. STRONG

Qu'elle en fasse donc à sa tête, puisqu'elle part demain. *(Entre Barnabé, jeune serviteur nègre; il a l'air épouvanté.)* Qu'est-ce qu'il y a, Barnabé?

BARNABÉ

Maîtresse... Eliza, Maître veut que tu dises à Louis et à Thomas de courir au silo.

*(Eliza sort par la gauche.)*

MRS. STRONG

Barnabé ! *(Elle se lève de son fauteuil.)* Va-t'en !

BARNABÉ

Maîtresse, il est arrivé quelque chose...

MRS. STRONG

Sors d'ici ! *(Elle frappe du pied. Barnabé sort en courant par la gauche.)* Seigneur, c'est maintenant que je te parle. Tu vas m'écouter. Je ne veux pas qu'il soit arrivé quelque chose. Si tu es tout-puissant, tu peux faire que rien ne soit arrivé. *(Elle marche vers la fenêtre et revient.)* Je ne veux pas souffrir. *(Elle va de nouveau vers la fenêtre, puis se dirige vers la table où elle prend la lampe.)* Eliza ! *(Silence.)* Eliza ! *(Eliza entre par la gauche.)* Prends cette lampe et monte devant moi à ma chambre. Tu vas me déshabiller et je vais dormir.

*(Eliza prend la lampe. Les deux femmes sortent par la droite. La scène reste vide un moment. Au fond de l'avenue, les premières lueurs de l'aube. — Un temps, puis M. White entre par la gauche et se dirige vers la fenêtre du fond qu'il ouvre à deux battants.)*

M. WHITE

Que Dieu leur pardonne !

*(Regina entre par la gauche et se tient à quelques pas de M. White. Elle est extraordinairement calme et parle sans jamais élever la voix.)*

REGINA

M. White...

M. WHITE

Que voulez-vous, mademoiselle Regina? Montez à votre chambre. Il ne faut pas rester ici.

REGINA

Je sais ce qui est arrivé, M. White. J'ai entendu Barnabé qui parlait à Eliza devant la maison. Je n'ai pas peur.

M. WHITE

Ils vont le porter ici dans un instant. C'est la main de Dieu. Je leur avais dit de ne pas provoquer la colère du Seigneur, mais ils ne m'écoutaient même pas... Le lieutenant ne s'est pas défendu. Au début, si, un peu, mais à la fin, son visage a changé d'aspect. On le sentait offert comme une victime à cette fureur qu'il avait déchaînée. L'autre était terrible, frappait, frappait... Vous auriez dit l'ange exterminateur. Le coup final a atteint la tête, tout le visage. L'homme est tombé d'une masse.

REGINA

Où est-il?

M. WHITE

Je vous l'ai dit. M. Broderick le fait porter ici. Je vais m'en aller, mademoiselle, j'ai fait ce que j'ai pu. Je vous engage à vous retirer.

REGINA

Non, je reste.

*(M. White sort par la droite. Regina se place à droite, exactement à l'endroit où se tenait le lieutenant Wicziewsky au début de la pièce. Elle ne bouge pas. Au bout de quelques secondes entrent Édouard Broderick et deux nègres portant le corps du lieutenant Wicziewsky. On lui a enveloppé la tête de sa tunique. Entre après eux Mac Clure. Il fait encore assez sombre pour que personne ne remarque la présence de Regina. Les nègres s'arrêtent au milieu de la pièce.)*

THOMAS

Où, Maître?

*(Édouard Broderick désigne le plancher. Les esclaves y déposent le corps avec précaution.)*

BRODERICK

Thomas, tu iras à Wilmington prévenir le pasteur et le médecin que tu ramèneras ici en voiture.

THOMAS

Voulez-vous que j'attende qu'il fasse grand jour, Maître?

BRODERICK

Non, va tout de suite. Il fera grand jour quand tu atteindras Wilmington. Allez-vous-en. *(Les esclaves se retirent. Long silence.)* Je ne peux pas croire qu'il soit mort.

ERIK MAC CLURE

Vous savez bien. Vous l'avez vu.

BRODERICK

Non, ce que j'ai vu n'était pas vrai. Ce que j'ai vu, ce qui est vrai, c'est le garçon qui se tenait debout, ici même, il y a une heure, et qui parlait, et qui vivait.

ERIK MAC CLURE

Il a cherché la mort. Il la voulait de toutes ses forces. Je l'ai compris trop tard. Il n'a pas même essayé de parer le dernier coup que je lui ai porté.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

BRODERICK

Vous l'avez tué.

ERIK MAC CLURE

N'a-t-il pas mis lui-même le sabre dans la main qui a frappé? Il a fait de moi l'instrument d'une volonté plus forte que la nôtre. Nous ne pouvons rien à ce qui est prédestiné.

BRODERICK

Mais c'est vous qui l'avez tué.

ERIK MAC CLURE

Il connaissait le Sud. Il devait savoir qu'on ne gifle pas un homme de chez nous si l'on ne veut pas mourir. Dieu a permis tout cela.

BRODERICK

Ne mêlez pas Dieu à un meurtre, ne faites pas de lui votre complice, ou s'il est tel que vous le croyez, il est horrible, votre Dieu à qui il faut le cadavre défiguré d'un garçon de vingt-cinq ans. Vous parlez comme un écolier. Je me demande ce que devient l'Évangile dans notre théologie de sang. Si Christ était ici, nous le ferions pleurer de honte, oui, de honte devant le perpétuel échec de sa parole. C'est lui que vous avez frappé de votre arme maudite et c'est le sang du Christ qui a coulé sur le visage de cet homme. C'est toujours son sang qui coule quand un homme est frappé...

ERIK MAC CLURE

Je comprends trop votre douleur pour discuter avec vous.

BRODERICK

Vous ne comprenez rien.

ERIK MAC CLURE

Monsieur, la guerre est certaine. Je n'attendrai pas qu'il fasse grand jour pour partir. Dans quelques heures, j'aurai rejoint les troupes du général Beauregard et signé mon engagement.

BRODERICK

Vous êtes libre d'agir comme il vous plaira. Je ne vous retiens plus. *(Erik Mac Clure s'incline et sort par la gauche. Édouard Broderick s'approche du corps, met un genou en terre et pose la main sur la poitrine du mort. A mi-voix il appelle :)* Ian ! *(Long silence. La lumière devient plus forte. Au bout d'un moment Édouard Broderick aperçoit Regina. Il se relève : Doucement.)* Que faites-vous là? Regina? Il faut monter à votre chambre.

REGINA, *s'approchant de lui.*

Non. Je veux rester un moment avec lui, seule. Me permettez-vous de rester un moment seule avec lui?

BRODERICK

Il est mort, Regina.

REGINA

La vie n'est pas tranchée d'un seul coup. L'âme ne se détache pas subitement du corps. Je crois qu'il est encore ici et qu'il m'entendra.

BRODERICK

Vous l'aimiez donc tant...

REGINA

Oui. Je savais. Je savais tout. J'en ai trop souffert pour que vous ne m'accordiez pas le droit de rester seule avec lui. *(Édouard Broderick s'écarte du mort et se dirige vers la droite. Au moment de sortir, il se retourne et regarde la jeune fille.)* Vous reviendrez tout à l'heure?

BRODERICK

Non, je ne reviendrai pas, Regina.

*(Il sort. — Regina demeure absolument immobile près du corps et se met à parler à mi-voix.)*

REGINA

Si, comme je le crois, tu es encore ici, écoute-moi, Ian. *(Silence.)* Je ne te troublerai pas par mes larmes. Tu vois comme je parle doucement, comme la mère parle à l'enfant qui dort. Tout à l'heure, quand tu es venu près de moi et que tu m'as demandé pardon, je n'ai rien dit, mais mon cœur éclatait, Ian, comprends-tu? *(Silence.)* Dieu essuiera toutes les larmes. Il l'a dit lui-même. Il essuiera tes larmes et les miennes. *(Elle pousse un cri terrible.)* Ian, reviens!

*(Elle s'écroule auprès du mort; à ce moment, on entend au loin le grondement du canon; le vent souffle et la fenêtre bat.)*

RIDEAU

JULIEN GREEN.

Copyright 1953 by Julien Green et Librairie Plon.

# MISS FRAULEIN

Les autres années, il était venu de jeunes Anglaises et, par habitude, lorsqu'elle était arrivée, nous l'avions appelée : Miss. Elle rectifia aussitôt :

— A l'allemande, nous apprit-elle, une mademoiselle est dénommée : fraulein.

Alors nous l'avons baptisée : Miss Fraulein. Elle s'appelait en vérité Blumenfeld, et ce nom la décrivait. Elle ressemblait à notre campagne ; hors des champs de blés, nous n'avions jamais rien vu de si blond que ses cheveux ; elle avait des couleurs de fleurs, la bouche si rouge. Elle avait dans la voix des inflexions de rivière. Tenez, je l'entends encore :

— Ça ne pas raisonnable. A la française, peut-on dire : Mademoiselle jeune fille...

Et elle ajoutait si gentiment : « Je ne suis pas tellement jeune fille, » que nous ne savions pas ce qu'il fallait comprendre.

La maison, l'été, était pleine d'enfants que leurs cris emplissaient comme du soleil. Toute la journée, sur la terrasse, nous jouions à l'ombre des feuilles.

Miss Fraulein nous surveillait à travers ses cils. Elle faisait semblant de lire, mais ce qu'elle aimait, c'était de dormir au soleil, et elle était si belle dans son indolence de plante que jamais personne n'osa l'y troubler. Même les soldats, qui passaient continuellement devant la terrasse prenaient plaisir à la regarder dormir, et pas un, jamais — est-ce drôle? — ne lui adressa la parole. Peut-être craignaient-ils seulement qu'en se réveillant elle ne se rajustât.

— Comment peut-on s'exposer ainsi devant des hommes, s'indignait notre tante, qui était une sainte.

Mais quant à Miss Fraulein, je rapportais ces propos :

— Suis-je ne pas très jolie? me disait-elle simplement, car nous étions devenus très amis.

Ce qui me l'avait rendue chère, c'était justement ce qu'elle avait d'impudique, et qui, plus que les soldats, me troublait. L'éducation rigide que recevaient mes cousines, ne me les faisait jamais voir que tirant leurs jupes et les genoux serrés. Aussi détestaient-elles Miss Fraulein, plus jolie qu'elles, et qui ne rougissait pas de laisser voir ce qu'on leur avait appris à tenir toujours scrupuleusement caché.

— Évidemment, disaient-elles, une étrangère !...

et mes cousins, fiers d'employer un mot que je ne comprenais pas, me semblaient plus sévères encore :

— Elle déflore, disaient-ils à voix basse, et puis la nuit elle dort sans chemise...

C'est assez dire qu'elle faisait scandale dans le monde de notre enfance, mais je trouvais pour ma part le scandale beaucoup moins déplorable que séduisant.

J'aimais à frapper tôt le matin dans la chambre de Miss Fraulein : jamais elle ne me demanda d'attendre, j'étais admis à son réveil et à sa toilette.

En France, ce que les femmes appellent combinaison, tient du jupon et de l'ancien cache-corset ; de son pays natal, Miss Fraulein avait apporté d'étranges petites combinaisons de finette, serrées à la taille par un cordon, mi-chemisette, mi-pantalon, qui étaient sa tenue matinale de prédilection et dont elle ne soupçonnait pas l'indécence : le haut moulait très exactement sa poitrine, le bas fermait par de petits boutons. Une autre, ainsi vêtue, aurait pu paraître godiche, mais elle était si belle et si propre que rien d'excentrique ne pouvait nuire à sa grâce. Chaque matin, elle m'accueillait gaiement dans ses bras, et prenant un étrange plaisir à troubler mon innocence, elle m'embrassait et me serrait contre elle plus que de raison, m'appelant son morceau de sucre, ou son petit violon. Comblé par tant de faveurs, qu'il ne me venait pas à l'idée de trouver dérisoires, je m'attardais avec délices

à ces caresses matinales et, me figurant dans l'ingénuité de mon cœur que l'amour ne comportait pas d'autres plaisirs, je me croyais devenu l'amant d'une si exquise maîtresse. Par-dessus tout, j'aimais à lui passer ses chaussures, car alors, assise au bord du lit, et toujours vêtue de son seul petit maillot, elle m'abandonnait ses jambes. Ses longues jambes soyeuses, couvertes d'un léger duvet blond, ses genoux ronds, ses petits pieds de fée, représentaient pour moi toute la douceur du monde et je supportais mal ensuite qu'une jupe vînt les dérober à mes caresses.

Tout le matin, cependant, sous l'œil complice de Miss Fraulein habillée, il me fallait partager avec mes cousins l'enfantillage de leurs jeux, attendant en secret l'heure de la sieste, qui me ramènerait auprès de ma « maîtresse » à d'autres jeux que chaque jour j'apprenais à apprécier davantage.

Comme il était naturel, la joie de mes sens s'accompagnait d'une vive passion de mon cœur, nourrie surtout de ce qu'elle était clandestine et qu'elle revêtait dans la maison familiale ce caractère secret qui, plus que tout, séduisait mon enfance. Le long du jour, j'affectais devant Miss Fraulein une indifférence, qui l'étonnait profondément. Elle m'eût aussi bien câliné en plein salon, devant tout le monde, et mes dérobades lui paraissaient offensantes.

— Pourquoi toujours de méchanceté? de mauvaises manières? me grondait-elle.

Alors furtivement, je montais dans sa chambre et glissais sous son oreiller des billets brûlant d'amour :

« Je vous aime, je vous aime, nous sommes deux heureux petits fous, mais chut !... »

Il arrivait souvent qu'on demandât à Miss Fraulein de nous conduire en promenade — de nous suivre en promenade serait plus exact, car il était aisé de prévoir qu'une fois franchis les murs de la propriété, la bande d'enfants que nous étions s'éparpillerait plus vite qu'elle à travers les foins, le long de la rivière : on ne songeait guère à nous retenir et Miss Fraulein, heureuse seulement si au retour elle avait son compte de garçons et de filles, s'installait indolemment

pour nous attendre dans un coin tranquille. Dans ce pays-là, la pierre volontiers émerge en surface et de gros rochers ronds viennent ainsi bosseler les herbages, au caprice des collines. Il n'est pas rare non plus que de jeunes arbres, aux feuilles chantantes, se plaisent à enserrer de petits cirques : c'est dans cette sorte d'endroit que Miss Fraulein aimait à s'asseoir sur l'herbe, adossée contre une pierre lisse, les jupes haut levées par souci de bronzage.

Au hasard des jeux, j'avais tôt fait de m'échapper et de disparaître. Vêtu de seules espadrilles et d'un short, j'arrivais en rampant jusqu'à elle.

— Ah ! ah ! disait-elle sans surprise, voilà mon petit serpent.

Elle m'accueillait aux creux où j'aimais à me blottir. D'abord je l'embrassais partout, puis nous commencions à nous battre.

Jamais, je crois, je n'ai éprouvé par la suite de griserie amoureuse comparable à ces batailles virginales. L'un sur l'autre nous roulions dans l'herbe douce ; nous dévalions la pente, mêlant nos membres et nos souffles. Souvent, je prenais l'avantage au début, et couché sur elle, j'essayais de la maintenir allongée sur le sol, mais elle se débattait si bien que je basculais toujours de l'un ou l'autre côté d'elle, et me retrouvais bientôt la poitrine serrée entre ses jambes puissantes, la respiration coupée par ce large étau, dont la pression, par jeu, se faisait plus étroite ou plus lâche. Je ne renonçais pas pour autant à la lutte : mes mains fourrageaient où elles trouvaient prise. Parfois je réussissais à empoigner sous son corsage les seins de ma belle adversaire, et je les pressais violemment, espérant toujours, tant mon ignorance de ces choses était grande, en faire jaillir des flots de lait — ou bien je la mordais aux fesses, au gras des bras. La douleur faisait gémir Miss Fraulein. Elle se renversait alors sur moi, me maintenait les jambes entre les siennes, m'immobilisait les bras en croix, et quand mes pauvres soubresauts de poisson m'avaient laissé épuisé et ruisselant, elle commençait à me supplicier.

De ses longs cheveux défaits, elle me balayait la figure, me parcourant de chatouillis insupportables : si je criais, si j'étais pris d'un atroce fou rire, je sentais ses mèches blondes qui me pénétraient dans la bouche jusqu'au fond du

gosier ; je toussais, je crachais, les larmes me montaient aux yeux — je criais grâce. Elle me laissait prendre un peu d'air, puis inventait d'autres supplices. Le plus affreux dont il me souvienne, c'était de voir se former entre ses lèvres, là, à quelques centimètres de mon visage, une mousse onctueuse de salive, que goutte à goutte, savamment, elle allait me laisser tomber sur les yeux, sur la bouche, et lorsque je secouais désespérément la tête, dans le creux des oreilles, heureuse de m'obliger à subir ses outrages, de me voir débattre en vain et crier à la fois de dégoût et de plaisir. Puis, comme un jeune animal, et avec quelle gourmandise ! elle se penchait pour lécher mon visage maculé, me mordillant au passage un peu les lèvres, un peu la langue, quêtant sans doute les baisers d'amour que je ne savais alors donner. Ainsi faisions-nous la paix.

Quand elle me voyait trop épuisé :

— Oh ! le petit pauvre oiseau, disait-elle.

Et avec autant de tendresse après la lutte qu'elle avait eu de cruauté pendant les supplices, Miss Fraulein s'employait à me secourir : elle épongeait mon corps noyé de sueur, elle me passait un pull-over, elle me repeignait, me caressait, m'embrassait encore, puis je demeurais allongé la tête sur les genoux de mon amie, détendu, mâchant des herbes sous le ciel très bleu.

Nous parlions tendrement, sans pudeur, comme des amants qui peuvent tout se dire :

— Dites-moi, Miss Fraulein, vous n'avez pas de lait?

— Il est soif, mon petit oiseau?

— Non, je veux dire : du vrai lait de femme?

— Ça ne pas possible ! Seulement si j'aurais un enfant.

— Et dites-moi, Miss Fraulein, nous n'allons pas avoir d'enfants?

— Seulement si nous serions mariés...

Nous rentrions tard, par d'étroits sentiers ; nous nous y tenions par la main, comme des fiancés, pensais-je — car j'étais à l'âge où l'on ne distingue pas les fiançailles de l'amour.

Sur la terrasse, le soir, à cause des moustiques, nous allumions de grands feux de branchage. Défendus par une épaisse

fumée, il nous était doux de demeurer tard à regarder dans la plaine scintiller les lumières de la nuit. Pendant qu'ainsi nous jouissions en repos de la campagne, les moustiques, chassés de la terrasse, nous attendaient dans la maison. En dépit des volets toujours clos, en dépit des flots de tulle qui protégeaient les fenêtres, ils pénétraient jusque dans nos chambres et guettaient patiemment notre sommeil. A peine étions-nous couchés, que nous entendions croiser au-dessus de nos têtes leur infernale petite mécanique. Impuissants à supprimer les moustiques, nous savions du moins les rendre inoffensifs : il suffisait de s'enduire pour la nuit, le visage et les mains d'une huile merveilleuse, fleurant bon les ruches de Provence et les vergers d'Italie, et qui portait, je crois, le nom de Citromiel. Je n'ai jamais compris pourquoi l'odeur si poétique de cette huile faisait fuir au loin les moustiques, mais je sais bien que vêtus de son parfum, nous plongions dans des nuits quiètes.

Je me souviens surtout que c'était Miss Fraulein que l'on chargeait de nous en enduire. Chaque soir, dans le lit où je me glissais à la hâte, j'attendais le cœur battant, qu'elle commençât sa ronde à travers nos chambres d'enfants. Je la suivais par ses bruits de porte en porte : enfin, elle entrait chez moi, la fiole magique à la main, et doucement, marchant sur les pointes, elle refermait derrière elle. Elle s'asseyait sur mon lit et je la serrais dans mes bras, je l'embrassais dans le bas du cou, puis rejeté en arrière et les yeux demi-clos, je livrais mon visage à ses onctions, persuadé qu'il ne pouvait exister sur la terre humaine de délice comparable à ces caresses parfumées.

Poussé par la gourmandise, j'en vins bientôt à me défaire de ma veste de pyjama ; puis j'allai jusqu'à m'étendre tout à fait nu entre les draps. Je m'endormais alors bercé par tous les anges du ciel, tandis que les mains huileuses de Miss Fraulein, dans le silence de la grande maison, continuaient longtemps de se promener sur mon corps heureux. Pas une fois je ne l'entendis sortir.

MAURICE PONS.

# LE SENS DE L'HISTOIRE

## LA PÉRIODE AXIALE

Dans les pays occidentaux, la philosophie de l'histoire se fondait sur la foi chrétienne. Inspiratrice d'œuvres grandioses, cette foi, de saint Augustin jusqu'à Hegel, a toujours reconnu dans l'histoire le cheminement de Dieu. Les actes de la révélation divine y constituent des césures décisives. Ainsi Hegel affirme-t-il que toute l'histoire va vers Jésus-Christ et procède de lui, et que l'apparition du Fils de Dieu est l'axe même de l'histoire universelle. Notre chronologie nous apporte la preuve continuelle de cette structure chrétienne de l'histoire.

Son défaut, c'est de n'être valable que pour le chrétien, alors que la religion chrétienne n'en est qu'une parmi d'autres. D'ailleurs, même en Occident, le chrétien ne rattache point sa conception empirique de l'histoire à sa croyance. Pour lui, un article de foi ne s'identifie point avec une constatation objective de la marche des événements. A ses yeux, l'histoire sainte est distincte de l'histoire profane. Même croyant, il est capable d'étudier la tradition chrétienne en tant que telle, comme d'autres sujets relevant de la méthode empirique,

Un axe de l'histoire, à supposer qu'il existe, pourrait être trouvé *empiriquement*, en tant que fait valable comme tel pour tous les hommes, y compris les chrétiens. Il se situerait au point de la naissance spirituelle de l'homme, là où s'est réalisé d'une manière convaincante, pour l'Occident comme pour l'Asie et pour toute l'humanité en général, au delà des divers credo particuliers, l'épanouissement le plus riche de l'être humain ; il serait là où ce plein épanouissement de la

qualité humaine, sans s'imposer comme une évidence empirique, serait pourtant admis d'après un examen des données concrètes ; on aurait ainsi trouvé pour tous les peuples un cadre commun permettant à chacun de mieux comprendre sa réalité historique. Or cet axe de l'histoire nous paraît se situer vers 500 avant Jésus-Christ, dans le développement spirituel qui s'est accompli entre 800 et 200 avant notre ère. C'est là que se distingue la césure la plus marquée, dans l'histoire. C'est alors qu'a surgi l'homme avec lequel nous vivons encore aujourd'hui. Appelons brièvement cette époque « la période axiale ».

*

## PARTICULARITÉS DE LA PÉRIODE AXIALE

Il s'y passe simultanément des choses extraordinaires. En Chine, vivent Confucius et Lao-tsé ; on voit naître toutes les tendances de la philosophie chinoise tandis qu'enseignent Mo-ti, Tchouang-tsé, Lié-tsi et tant d'autres sages. Aux Indes, c'est le temps des Upanishads et du Bouddha ; toutes les possibilités philosophiques se font jour, allant jusqu'au scepticisme et au matérialisme, ou, comme en Chine, à la sophistique et au nihilisme. En Perse, Zarathoustra répand son âpre vision d'un univers déchiré par le combat du bien et du mal. En Palestine, se lèvent les prophètes, d'Élie, Ésaïe, Jérémie, jusqu'au second Ésaïe. En Grèce, il y avait Homère, les philosophes : Parménide, Héraclite, Platon, les tragiques, Thucydide et Archimède. Tout ce que ces noms ne peuvent qu'évoquer s'est développé au cours de ces quelques siècles, presque en même temps, en Chine, dans l'Inde et en Occident, sans que ces hommes aient rien su les uns des autres.

La nouveauté de cette époque, c'est que partout l'homme prend conscience de l'être dans sa totalité, de lui-même et de ses limites. Il fait l'expérience du monde redoutable et de sa propre impuissance. Il se pose des questions essentielles. Devant l'abîme, il cherche passionnément la libération et le salut. Il rencontre l'absolu dans la profondeur du sujet conscient et dans la clarté de la transcendance.

Tel fut le produit de la réflexion. Par la connaissance de soi, la conscience, une fois de plus, est devenue consciente d'elle-même ; la pensée s'est braquée sur la pensée. Des conflits spirituels naissent tandis que l'on s'efforce de convaincre les autres en partageant avec eux les idées, les raisons, les connaissances acquises. On tente alors des voies contradictoires. La discussion, les partis, la dislocation de l'unité spirituelle (qui pourtant continue de se manifester dans le rapport réciproque des antinomies) suscitent une inquiétude et une agitation qui mènent les esprits jusqu'au bord du chaos.

Alors s'élaborèrent les catégories fondamentales, selon lesquelles nous pensons encore aujourd'hui, ainsi que les grandes religions qui soutiennent notre vie. Alors se produisit, dans tous les domaines, le passage à l'universel.

A la suite de cette évolution, les conceptions, les coutumes, les conditions sociales, jusqu'alors implicitement reconnues et incontestées, furent mises en question. Tout entra dans le tourbillon. La substance même de la tradition fut éclairée et, partant, transformée, pour autant qu'elle se révélait encore authentiquement viable.

★

Dans leurs vues essentielles, les philosophes grecs et hindous, et Bouddha lui-même, se montraient affranchis du mythe, tout comme les prophètes dans leur idée de Dieu. La raison et l'expérience positive se dressèrent contre le mythe ; puis ce fut la lutte pour la transcendance d'un Dieu unique contre les démons, qui n'existent pas, et celle que souleva l'indignation morale contre les faux dieux. La divinité gagna en élévation ce que la religion gagnait en moralité. Le mythe devint élément d'un langage qui lui conférait un sens nouveau et faisait de lui une parabole. Il se transforma, prenant une signification profonde, en cette période transitoire qui fut elle-même, et d'une autre manière créatrice de mythes, au moment où elle détruisait le mythe dans sa totalité. L'ancien monde mythologique s'effaçait lentement ; il demeurait pourtant à l'arrière-plan, grâce à la foi effective des masses populaires, — ce qui lui permit par la suite de remporter à nouveau des victoires importantes.

Cette transformation de l'âme humaine peut être désignée par le terme de *spiritualisation*. La vie, jusque-là confinée dans l'immédiat, s'élargit ; le calme courant des polarités fait place à l'inquiétude des oppositions et des antinomies. L'homme n'est plus enfermé en lui-même. Moins tranquille, il s'ouvre à des possibilités nouvelles et illimitées. Il peut entendre et comprendre ce que personne, jusqu'alors, n'avait ni désiré savoir, ni su énoncer. L'inouï se révèle. En même temps qu'il devient sensible au monde et à soi-même, l'homme commence à pressentir l'être, mais non pas de façon définitive : le problème subsiste.

Pour la première fois, il y eut des *philosophes*. Des hommes osèrent individuellement ne compter que sur eux-mêmes. On peut ainsi rapprocher les anachorètes et les penseurs itinérants de la Chine, les ascètes de l'Inde, les philosophes de la Grèce, les prophètes d'Israël, si différents qu'ils aient été les uns des autres dans leur foi, leurs idées et leurs dispositions. L'homme, dans son for intérieur, osa affronter le monde entier. Il découvrit en lui-même la source originelle d'où il peut s'élever au-dessus de soi et de l'univers.

Par la *pensée spéculative*, il se hausse jusqu'à l'être même qu'il saisira, au delà de tout dualisme, dans l'évanescence du sujet et de l'objet, dans la fusion des antinomies. Tout ce qui, en un élan suprême, est vécu comme la rencontre de l'homme avec lui-même dans l'être, comme une union mystique, comme une identification avec Dieu faisant de l'homme un instrument de la volonté divine, tout cela s'exprime dans une pensée spéculative qui, en se formulant, devient équivoque et prête à confusion.

C'est l'homme comme tel, qui, sous son vêtement charnel, tout garrotté par ses instincts, obscurément conscient de lui-même, aspire à la libération et au salut ; en ce monde déjà, il peut les atteindre par un essor vers l'Idée, ou, dans le calme de l'ataraxie, par la profondeur méditative ; ou, par la connaissance de soi et de l'univers, en tant qu'Atman ; par l'expérience du Nirvana, par l'harmonie du Tao, ou par l'abandon de sa personne à la volonté de Dieu.

Les différences, certes, sont extrêmes entre les tendances, les attitudes, les doctrines et les croyances qu'elles repré-

sentent, mais toutes ont un trait commun : l'homme se dépasse en prenant conscience de lui-même dans la totalité de l'être ; il s'engage dans des chemins qu'il doit parcourir seul. Il peut renoncer à tous les biens de la terre, se retirer dans le désert, dans la forêt ou sur la montagne, découvrir en anachorète la puissance créatrice de la solitude et retourner dans le monde en qualité d'initié, de sage ou de prophète. C'est durant la période axiale qu'eut lieu la révélation de ce qu'on nomma plus tard raison et personnalité.

Les résultats obtenus par l'individu ne se transmettent nullement à tout le monde. A cette époque, la distance qui séparait de la multitude ces hautes figures était immense. Mais le progrès individuel entraîne indirectement celui de tous. La condition humaine progresse d'un bond.

*

A ce nouvel univers spirituel, correspond un *état social* dont les analogies apparaissent dans les trois régions mentionnées. Il y avait alors un grand nombre de petits États et de cités sans cesse en lutte, ce qui n'empêchait point cependant une croissance étonnante, un déploiement de forces et de richesses.

Dans la Chine soumise à l'autorité illusoire de la dynastie des Tchou, la souveraineté se trouvait de fait morcelée entre les petits territoires et les villes. Le processus politique y prenait l'aspect d'un accroissement des petits aux dépens d'autres faibles qu'ils soumettaient. En Hellade et en Asie Mineure, des groupements restreints, même parmi ceux qui étaient tributaires des Perses, demeuraient autonomes. L'Inde présentait une quantité de principautés et de villes indépendantes.

Les *communications* et les *échanges* à l'intérieur de chacun de ces trois mondes distincts aidèrent à propager le mouvement spirituel ; les philosophes chinois, Confucius, Mo-ti et d'autres, voyageaient pour se rencontrer dans des endroits réputés et propices à la floraison de la vie intellectuelle ; ils y créaient des écoles que les sinologues appellent académies ; de même, les sophistes et les philosophes voyageaient à tra-

vers la Grèce ; quant à Bouddha, toute sa vie n'a été qu'une longue pérégrination.

Auparavant, il existait une mentalité moyenne relativement stable ; malgré les catastrophes, tout se répétait dans un cadre étroit, au gré d'un courant spirituel très ralenti, qui restait inconscient et, partant, n'était pas saisi. A présent, au contraire, la tension augmente et cause cette vive accélération du mouvement.

La conscience l'enregistre. La vie humaine, devient *histoire* et, se fait thème de réflexion. On sent, on sait que l'extraordinaire commence dans le présent. Mais on s'aperçoit en même temps que l'on est précédé d'un passé infini. Dès le début de ce réveil à la conscience véritable, l'homme est porté par le souvenir, il a le sentiment de la vieillesse de son univers, voire de sa décrépitude.

On croit *une catastrophe* imminente ; on veut y *remédier* par la perspicacité, l'éducation, les réformes. On veut diriger les événements, établir des plans, rétablir de saines conditions sociales ou en créer de nouvelles. L'histoire dans son ensemble est pensée comme une succession des aspects du monde, tantôt comme une dégradation continue, tantôt comme un mouvement cyclique, ou encore comme une ascension. On imagine quelle serait la meilleure façon d'organiser la communauté humaine, de l'administrer, de la gouverner . Des idées de réforme dictent l'action. Les philosophes se rendent d'un État dans un autre, jouent le rôle de conseillers et de maîtres, ils sont méprisés ou recherchés, ils discutent et rivalisent entre eux. Il y a socialement une ressemblance entre l'échec de Confucius à la cour des Weï et celui de Platon à Syracuse ; entre l'école de Confucius, destinée à former les futurs hommes d'État, et l'Académie de Platon, constituée dans la même intention.

La période, longue de plusieurs siècles, durant laquelle se produisait ce développement *ne fut pas une époque purement ascendante.* Il y eut à la fois destruction et création, jamais achèvement. Les plus hautes réalisations intellectuelles et pratiques accomplies par quelques individus ne devinrent pas l'apanage de tous, la foule étant incapable de suivre ces chemins. Ce qui avait été au début liberté de mouvements

finit par devenir anarchie. L'élan créateur ayant pris fin, on vit dans les trois grandes cultures les opinions se fixer dogmatiquement et l'on assista à un nivellement général. Le désordre, devenu intolérable, fit naître le désir de se lier à nouveau dans le rétablissement d'un régime stable.

*La fin* s'annonce d'abord sous l'aspect politique. De grands empires conquérants se fondent à peu près simultanément en Chine (Shi huang-ti), dans l'Inde (dynastie des Mauryas) et en Occident (monarchies hellénistiques, empire romain). Partout, au sein même de l'écroulement, on parvient à créer un ordre, une organisation technique conforme à un plan.

Partout cependant, on conserve *les liens spirituels avec le passé*. Il devient un modèle, un objet de vénération. Les œuvres et les grands hommes d'antan sont toujours présents au souvenir ; les écoles s'en emparent, l'éducation s'en inspire : la dynastie des Han instaure le confucianisme, Asoka le bouddhisme, l'époque d'Auguste la culture gréco-romaine.

Les empires mondiaux, constitués vers la fin de la période axiale, se croyaient éternels. Cependant leur apparence de stabilité était fallacieuse. Bien que leur durée fût assez longue, comparée à celle des formations politiques précédentes, tous finirent par tomber en décadence puis se désagrégèrent. Les millénaires qui suivirent furent marqués par des changements considérables. De ce point de vue, l'histoire, depuis la fin de la période axiale, n'a été qu'une suite d'écroulements et de rétablissements d'empires, tout comme elle l'avait été, durant des milliers d'années avant cette ère, à l'époque des civilisations de la haute antiquité. Cependant le sens du phénomène n'était pas le même. Il y manquait, autrefois, cette tension spirituelle, qui, suscitée au cours de la période axiale, ne cessa depuis de se manifester, et conféra désormais à toute l'activité humaine un caractère nouveau, d'importance significative et riche de problèmes.

★

## LA STRUCTURE DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE, FONCTION DE LA PÉRIODE AXIALE

Cette énumération de quelques faits ne suffit certes pas à convaincre le lecteur de la justesse d'une certaine conception de l'histoire. Ce n'est qu'en assimilant tout ce que nous a transmis le passé que nous pourrons étayer notre thèse ou l'invalider définitivement. Comment donc une brève étude y suffirait-elle? Je ne fais que poser des questions, émettre des suggestions sans autre valeur que celle d'une hypothèse.

En admettant son exactitude, l'idée que nous nous ferons de la période axiale semble éclairer l'histoire universelle et faire ressortir une certaine structure que j'essaierai d'indiquer brièvement.

1) Les débuts de la période axiale marquent partout *la fin des civlisations de la haute antiquité;* elles y subissent une refonte, parfois reprises et parfois noyées, soit qu'un seul et même peuple engendre des valeurs nouvelles, soit que de nouveaux venus le remplacent. Tout ce qui avait précédé la période axiale, les civilisations babylonienne, égyptienne, celle du bassin de l'Indus ou celle de la Chine primitive, fut peut-être magnifique ; nous n'en avons pas moins l'impression que tout cela date d'avant l'éveil. Ces anciennes cultures ne subsistent que dans certains éléments repris et renouvelés par le mouvement axial. Comparées au rayonnement humain qui s'en dégage, elles nous paraissent étrangement ternes ; il semble qu'alors l'homme n'ait pas encore pris conscience de lui-même. Quelques témoignages pathétiques, mais sans répercussion — tel, en Égypte, le dialogue qu'échange avec son âme un malheureux las de vivre, les psaumes de l'exil à Babylone, le *Gilgamêsh* assyrien — ne sauraient nous abuser là-dessus. La grandeur monumentale des religions et des arts de ce temps, de même que ses réalisations politiques et juridiques, à base autoritaire, ont provoqué plus tard l'admiration et le respect ; ils ont même

servi d'exemple aux hommes de la période axiale (Confucius, Platon), mais dans un esprit différent.

Ainsi l'idée impériale, qui reprend une vigueur nouvelle vers la fin de la période axiale et la clôt politiquement, est un héritage des grandes civilisations primitives. Mais cette idée, qui avait été par le passé un principe constructif et créateur, n'est plus à présent qu'un élément de stabilisation qui momifie une culture décadente. On dirait que ce principe, jadis stimulant, et qui était despotique *de facto*, le soit devenu, dans cette nouvelle organisation, intentionnellement et afin d'immobiliser et de conserver les institutions, comme sous l'action du gel.

2) Les réalisations de cette époque, ses œuvres et ses idées nous ont fait vivre *jusqu'à présent*. Chaque fois que l'humanité reprend un élan, elle se remémore la période axiale pour y puiser une nouvelle inspiration. Depuis lors, il semble établi que l'évocation de cette période, le souvenir vivifié de ce qu'elle avait rendu possible — les *renaissances* — continuent à alimenter la vie de l'esprit. Le retour à ces débuts est un phénomène qui se répète aussi bien en Chine que dans l'Inde et en Occident.

3) La période axiale, dont les effets semblaient d'abord localisés, ne tarde pas à revêtir le caractère d'un *phénomène historique universel*. Tous les peuples qui ne prennent aucune part à ses activités créatrices, demeurent à l'écart de la civilisation et leur vie continue à s'écouler comme jadis en dehors de l'histoire. Les hommes qui habitaient loin des trois grands centres restent définitivement relégués, s'ils ne sont pas touchés par les rayons de l'un de ces foyers lumineux. C'est en effet la condition nécessaire à leur entrée dans l'histoire. Tel a été le cas, en Occident, des peuples germaniques et slaves ; et en Orient, des Japonais, des Malais et des Siamois. Bien des peuples primitifs ont disparu au contact de la civilisation axiale. Depuis, tous sont demeurés à l'état primitif, ou bien ils ont participé au développement nouveau d'où tout l'avenir devait sortir. A une époque déjà historique, les peuples primitifs nous représentent la préhistoire qui se prolonge en eux, mais qui voit diminuer son domaine, jusqu'au moment actuel où elle prend fin à jamais.

4) Dès que ces trois mondes se rencontrent, *une compréhension mutuelle et intime devient possible.* Chacun d'eux retrouve chez les autres ses propres préoccupations. En dépit des distances qui les séparent, ils se rencontrent sur les mêmes points. Il n'y a certes pas encore de vérité commune objective (qui ne deviendra possible qu'avec la science, méthodiquement conçue, apodictique, capable de se propager partout sans varier, et à laquelle chacun est appelé à collaborer) ; cependant, la vérité absolue, qu'historiquement nous éprouvons de façons diverses selon nos origines, se fait apercevoir et entendre des uns comme des autres.

En résumé, on peut dire que la période axiale a posé tous les problèmes, établi tous les critères relatifs au développement historique qui la précède ou qui la suit. Les civilisations antérieures perdent leur forme ; les groupes ethniques qui les représentent échappent à notre vue en se rattachant au mouvement « axial ». Les peuples dit primitifs le demeurent, jusqu'à ce qu'ils soient entraînés dans ce courant historique, ou alors ils disparaissent.

Tout le reste est assimilé par la période axiale, qui confère à l'histoire du monde cette structure et cette unité maintenues jusqu'à nous.

★

## VÉRIFICATION DE LA THÈSE RELATIVE A LA PÉRIODE AXIALE

*Les faits sont-ils prouvés?*

A ma connaissance, les premiers qui aient examiné ces faits sont Lasaulx et Victor von Strauss.

Lasaulx écrivait : « Il est impossible d'attribuer au hasard l'apparition presque simultanée, six cents ans environ avant l'ère chrétienne, de Zoroastre en Perse, de Bouddha aux Indes, de Confucius en Chine, des prophètes chez les Juifs, du roi Numa à Rome et des premiers philosophes (ioniens, doriens, éléates) en Grèce, qui tous jouent le rôle de réformateurs de la religion nationale (1). »

(1) *Neuer Versuch einer Philosophie der Geschichte*, Munich 1856, p. 115.

Dans son magistral commentaire de Lao-tsé, Victor von Strauss remarque : « A l'époque où Lao-tsé et Koung-tsé vivaient en Chine, un grand mouvement spirituel se faisait sentir chez tous les peuples civilisés. Jérémie, Habacuc, Daniel, Ézéchiel prophétisaient en Israël, une génération nouvelle construisait le deuxième temple de Jérusalem (521-516). En Grèce, Thalès vivait encore ; Anaximandre, Pythagore, Héraclite, Xénophane apparaissaient successivement ; Parménide était déjà né. Chez les Perses, l'ancienne doctrine de Zoroastre semble avoir été l'objet d'une importante réforme. Çakia-Mouni, aux Indes, fondait le bouddhisme (1). »

On a constaté ces faits plusieurs fois depuis, mais toujours incidemment, sans chercher, que je sache, à relever le parallélisme, l'esprit commun et le sens universel de ces divers phénomènes.

Voyons à présent quelles objections nous pourrions formuler à l'encontre de cette thèse.

1) Il se peut que cette concordance ne soit qu'apparente. Les différences sont si grandes (entre les langues, les races, les systèmes impérialistes, les modalités de la tradition historique) que le rôle des éléments communs paraît purement accidentel. Chaque affirmation tendant à en signaler un quelconque se heurte, dira-t-on, à un démenti que la réalité lui oppose. L'on parvient à cette constatation banale qu'au fond, chez les êtres humains, tout se rencontre partout, à l'état d'ébauche ou de possibilité. Et enfin, dans ce que l'humanité possède en commun, ce qui importe le plus, ce sont, remarque-t-on, les différences, l'original, l'historique ; un tout ne se laisse saisir nulle part en tant qu'unité, sinon dans les qualités générales, non historiques de l'homme.

On peut répondre qu'au cours de la période axiale, nous retrouvons un élément historique commun : c'est la trouée de l'esprit, découvrant les principes essentiels — encore valables aujourd'hui — qui sont ceux de la condition humaine dans ses situations-limites. Seul importe ici l'élément commun, non pas inhérent à la condition humaine, non pas répandu dans le monde entier, mais historiquement issu de ces trois

(1) *Lao-tse's Tao-te-king*, Leipzig 1870, p. LXIV.

sources relativement rapprochées. La question est la suivante : une connaissance accrue des événements nous révélerait-elle toujours davantage la valeur de cet élément commun, en dépit de toutes les différences dûment constatées? S'il en était ainsi, la simultanéité deviendrait d'autant plus surprenante que nous nous la représenterions plus clairement. Mais cette démonstration ne saurait nous persuader qu'à la suite d'un long exposé.

2) D'après une deuxième objection, la période axiale ne serait pas de l'ordre des faits, mais uniquement *le résultat d'une appréciation*. C'est un préjugé, dit-on, qui a fait surestimer les œuvres de cette époque.

Sur ce point, il est possible de répondre que, dans le domaine spirituel, un état de fait ne se dévoile que pour autant qu'on en comprend le sens. Or, ici, comprendre, c'est apprécier. Un tableau de l'histoire se compose bien, empiriquement, de nombreuses dates et données particulières, mais celles-ci ne suffisent point à la constituer. Seule la compréhension nous fait percevoir l'esprit qui anime toute l'histoire et notamment celui de la période axiale. Cette perception est à la fois compréhensive et appréciative ; nous nous sentons directement atteints et personnellement affectés ; c'est nous que cela regarde, parce que c'est notre histoire ; ce n'est point un temps révolu dont nous examinons les effets, mais un passé dont la lointaine influence se renouvelle sans cesse, à perte de vue.

C'est pourquoi la recherche historique intéresse tout dans l'homme. « Chacun retrouve ailleurs ce qu'il porte en lui-même. » C'est le *hic et nunc* de notre présence, son caractère unique, qui engendre notre compréhension. Aussi notre vue de la période axiale s'éclaire-t-elle à mesure que nous nous élevons.

Si l'échelle des valeurs applicable aux contenus de l'histoire, ne peut s'établir hors de notre subjectivité existentielle, ce caractère subjectif ne se résorbe pas dans l'objectivité du concret, mais dans celle d'un échange humain, toujours recherché par celui qui n'y est pas encore parvenu ; car le vrai, c'est ce qui nous rattache les uns aux autres.

Je prétends donc qu'une commune intelligence des faits,

avec l'appréciation qui en découle, nous permettra un jour de saisir l'importance réelle de la période axiale, ainsi révélée aux yeux de l'humanité entière. C'est là ma thèse, que la nature même des choses rend indémontrable, mais qu'une intuition plus large et plus pénétrante peut confirmer.

3) On prétend également que *le parallélisme des phénomènes n'a pas de caractère historique*, car ce qui, dans le domaine de l'esprit, n'a pas eu de contact appartient à des histoires différentes.

Déjà Hegel, aux yeux de qui la Chine, l'Inde et l'Occident étaient les étapes dialectiques du développement de l'esprit, s'était heurté à l'objection selon laquelle ces étapes n'étaient pas reliées entre elles, comme c'est le cas pour les divers degrés d'un ensemble tel que l'histoire de l'Occident.

Cependant notre thèse est essentiellement différente. Nous nions justement qu'il existe la gradation (chronologique ou logique) d'un développement commun, de la Chine à la Grèce ; il s'agit au contraire d'une juxtaposition sans contacts réciproques. Plusieurs routes, partant de divers points, semblent converger vers un seul but. Nous avons affaire à un seul phénomène qui se manifeste sous trois formes distinctes. Trois racines indépendantes nourrissent notre histoire, dont l'unité, après des contacts passagers, ne s'est faite que depuis quelques siècles, et ne devient vraiment effective qu'aujourd'hui.

De quel genre de parallélisme s'agit-il en l'occurrence, c'est la question qui se pose à nous.

★

*Quelle est la nature de ce parallélisme?*

La situation de fait pourrait bien se ramener simplement à une somme de particularités curieuses, dont le synchronisme serait néanmoins dénué de toute importance historique. Il est possible, en effet, de signaler, dans l'histoire, de nombreuses coïncidences étranges.

En voici un exemple : au XVI^e^ siècle, les Jésuites découvrirent au Japon une secte bouddhique, créée au XIII^e^ siècle

et qui offrait des ressemblances étonnantes avec l'Église réformée. D'après le témoignage de l'orientaliste Florenz (1), la doctrine de cette secte affirmait que l'homme ne saurait contribuer activement à son propre salut ; c'est la foi qui importe, la foi en Amida, secourable et miséricordieux. Les bonnes œuvres ne sont point méritoires par elles-mêmes. La prière n'est pas non plus un mérite, mais une action de grâces envers Amida, dispensateur du salut. « Si les justes sont appelés à entrer dans la vie, dit Shinran, le fondateur de cette secte, combien plus le sont les pêcheurs ! » A l'encontre du bouddhisme traditionnel, la secte proclamait : pas de bonnes œuvres, pas de formules magiques, ni sorcelleries ni amulettes ; pas de pèlerinages, de jeûnes, de contritions ni d'autres formes d'ascétisme ! Le laïc a les mêmes chances de salut que le prêtre ou le moine. Les prêtres ne constituent qu'une corporation chargée d'instruire les laïcs ; aussi leur mode de vie, non plus que leur vêtement, ne doit-il se distinguer en rien de celui de la population. Le célibat est aboli. La famille est considérée comme le centre naturel de la vie religieuse. Les membres de la secte sont tenus « d'observer l'ordre, de se conformer aux lois de l'État et de contribuer au bien-être du pays comme de bons citoyens ».

L'identité à peu près complète entre ces principes et ceux du protestantisme est extrêmement curieuse ; il y a eu toutefois au cours des siècles bien d'autres correspondances du même genre en Chine et dans plusieurs pays d'Europe ; on les a relevées dans des tableaux synoptiques.

A cela, on peut opposer deux remarques : *primo*, dans un grand nombre de cas de parallélisme historique, simultanés ou non, on peut affirmer que les phénomènes particuliers sont conformes à une loi. Durant la période axiale, et là seulement, nous observons ce parallélisme sans qu'il procède d'aucune loi générale ; il se présente au contraire comme un fait historique unique dont le caractère est d'embrasser toutes les manifestations de l'esprit dans leur ensemble. La période axiale est seule à nous offrir ce parallélisme universel,

(1) Cf. Chantepie de la Saussaye, *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, traduit par Hubert et Lévy, *Manuel d'histoire des religions*, Paris 1904. 8°.

dépassant de beaucoup la simple coïncidence entre certains phénomènes distincts. Des faits isolés, des séries de faits, même, ne suffisent pas à créer la correspondance dont nous parlons à propos de l'ère axiale.

*Secundo :* c'est seulement à cette époque que les mouvements parallèles se produisent dans un voisinage aussi rapproché. Aussi toutes les tentatives servant à établir, au moyen de tableaux synchronistiques, le prolongement de ce parallélisme au-delà de la période axiale, se sont-elles montrées peu convainquantes. Il s'agirait en effet, dès lors, plutôt de mouvements divergents. Si, au début, ce triple développement paraissait s'acheminer vers un seul but, il s'est fort différencié par la suite ; mais plus nous remontons vers la période axiale, plus nous nous sentons unis et appartenant à une seule famille.

Il me paraît de plus en plus invraisemblable que cet aspect général de la période axiale ne soit qu'une illusion due à des rencontres fortuites. Il semble au contraire nous révéler ce qu'il y a entre nous d'intimement commun, l'origine de la liberté humaine. Avec des divergences grandissantes au cours des siècles qui suivirent, des analogies occasionnelles apparaissent encore parfois, et certains indices permettant de reconnaître une parenté de provenance ; mais non plus la même communauté d'esprit réelle, originelle et générale.

On peut faire un seul rapprochement de la même sorte, dans la haute antiquité : c'est celui que présentent à leur début les civilisation de l'Égypte, de la Mésopotamie, de la vallée de l'Indus et de la Chine. Cependant leur coïncidence temporelle est très relative. Des millénaires les séparent. Leur apparition respective se situe entre l'an 5 000 (Mésopotamie et Égypte ; résultats des fouilles en Crète et à Troie) et l'an 3000 avant Jésus-Christ, époque où commencent la civilisation chinoise et celle de l'Indus.

On peut leur comparer celles du Mexique et du Pérou, apparemment formées au cours des dix premiers siècles de notre ère.

Ce qu'elles ont en commun, ce sont leur organisation développée et leurs réalisations techniques. Partout, en Égypte, en Mésopotamie, dans le bassin de l'Indus, en Chine (Hoang-ho),

des civilisations présentant maint trait de ressemblance naissent sur les rives des grands fleuves, caractérisées par leur centralisation administrative et leur richesse économique.

Elles se ressemblent également par leurs religions magiques, dépourvues d'examen philosophique comme d'aspiration à une délivrance et privée de cet élan vers la liberté que l'on trouve dans les situations-limites ; malgré un sentiment remarquable du style, un art raffiné, surtout dans l'architecture et la sculpture, toutes ces civilisations témoignent d'une étrange torpeur.

Ici, le synchronisme n'est pas celui de l'époque axiale ; les ressemblances sont celles qui existent entre spécimens du même type et non pas entre des mouvements de l'esprit. Le parallélisme concerne des situations remarquablement fixes, et qui se rétablissent à peu près dans les mêmes formes après des catastrophes et des destructions. C'est un monde situé entre la préhistoire, que nous devinons à peine, et l'histoire, qui, dans le domaine de l'esprit, ne permet plus d'immobilité. C'est un monde qui a servi d'assises à la période axiale, mais qui a péri au cours de cette période et à cause d'elle.

★

*Le sens de la période axiale.*

En nous demandant ce que signifie pour nous la période axiale nous posons un problème tout autre que celui de ses causes.

Elle nous est apparue comme un prodige qui jusqu'à présent se dérobe à nos explications. Quant au sens qu'elle recèle, il est impossible de le découvrir de façon empirique, car il n'est pas de ceux que l'on peut saisir effectivement. Aussi la question que nous posons à son sujet veut-elle dire que nous nous interrogeons surtout sur le parti que nous tirons de cette situation de fait, comme de l'apport que nous en recevons. Si, en cours de route, il nous arrive d'employer des formules qui suggéreraient l'idée d'un plan providentiel, ce ne seraient que des métaphores.

*a*) Distinguer réellement dans la période axiale un fait valable, prendre ce dernier comme base de notre histoire universelle équivaut à trouver ***un point commun à l'humanité entière***, situé au delà des divergences confessionnelles. Concevoir l'unité de l'histoire en partant d'une conviction personnelle est une chose ; c'en est une autre de penser cette unité, en relation avec ce que les hommes ont en commun, de relier sa propre conscience des faits à celle d'autrui. C'est en ce sens que l'on verra, dans la période de 800 à 200 avant Jésus-Christ, un axe de l'histoire, que tous les hommes peuvent reconnaître comme tel.

L'histoire transcendante, figurée par la révélation chrétienne, connaît la création, la chute, les étapes de la révélation, les prophètes, l'apparition du Fils de Dieu, le salut et le jugement dernier. Elle reste le *credo* intangible de tout un groupe historique. Cependant, ce qui doit servir de point de ralliement à tous les hommes, ce n'est pas la révélation, mais l'expérience. La première est la forme historique d'une foi particulière, tandis que l'expérience reste accessible à tous les hommes en tant qu'hommes. Nous tous pouvons posséder une connaissance commune de cette réalité : la transformation que l'humanité a connue pendant la période axiale. Ce changement ne concerne à vrai dire que la Chine, l'Inde et l'Occident ; mais bien que ces trois mondes n'aient eu d'abord aucun contact entre eux, il pose les fondements de l'histoire universelle et ramène tous les hommes dans son ambiance spirituelle.

*b*) En elle-même, cette modification de la marche de l'histoire, trois fois accomplie, équivaut à une sorte d'***appel à une communication illimitée***. Regarder et comprendre les autres nous aide à nous connaître mieux, à dépasser l'étroitesse de toute historicité refermée sur elle-même, à nous élancer dans l'espace. Les risques d'une communication illimitée constituent aussi un mystère de l'accomplissement humain, mystère qui n'est pas situé dans le passé inaccessible de la préhistoire, mais en nous-mêmes.

Prétendre que cette communication est possible, en raison même de notre triple origine, c'est la meilleure manière d'éviter l'abus qu'est l'exclusivisme d'une vérité confession-

nelle. Car la foi ne peut être absolue que dans l'historicité de l'existence ; elle ne saurait être universellement valable dans son expression, comme un savoir scientifique. La prétention à l'exclusivité est le moyen auquel ont recours le fanatisme, l'orgueil, l'aveuglement qu'engendre la volonté de puissance, c'est le fléau de l'Occident, propre surtout aux formes sécularisées des religions, telles que philosophies dogmatiques et idéologies prétendues scientifiques ; elle est précisément réfutable par le fait que Dieu s'est manifesté historiquement sous des formes diverses et qu'il a ouvert beaucoup de chemins pour aller à lui. Il semble que par la voix de l'histoire universelle, il nous mette en garde contre tout exclusivisme.

*c*) Voyant qu'à mesure que l'on pénètre mieux la période axiale son importance s'accroît, on se demandera si *cette époque et ses créations ne constituent pas une échelle de valeurs* applicable à tout ce qui lui a succédé. Sans tenir compte du grand nombre de ses répercussions, de l'étendue des territoires gagnés par son développement politique, de la prépondérance accordée depuis des siècles aux manifestations de l'esprit, est-il vrai que la grandeur dépouillée, la faculté créatrice, la profondeur des idées et l'ampleur de l'avance accomplie vers de nouveaux domaines de l'intelligence, — tout ce que révèle le phénomène axial représente jusqu'à ce jour le point culminant de l'histoire? Cette période fait-elle pâlir l'époque suivante, sa splendeur et l'apport nouveau qu'elle est seule à offrir? Virgile cède-t-il le pas à Homère, Auguste à Solon, Jésus à Jérémie?

Il serait certainement faux de répondre à cette question par la simple affirmative. De toute façon, l'époque qui suit possède sa valeur propre, qu'ignorait la précédente ; elle a une maturité, une profondeur bien à elle, une beauté plus parfaite, surtout dans les œuvres d'exception. Il est impossible d'établir pour l'histoire un ordre de préséances fondé sur quelque idée générale automatiquement appliquée. Cependant, ayant admis la notion d'une période axiale, nous sommes portés à nous poser la question et à préjuger défavorablement de ce qui l'a suivie. Mais c'est à la suite de cette confrontation que tout ce qui est vraiment neuf, grand d'une grandeur

différente, nous apparaît soudain en pleine lumière. Ainsi celui qui, pendant des mois, s'est consacré à l'étude des philosophes grecs ressent à la lecture de saint Augustin une sorte de libération intérieure, comme s'il venait de quitter la froideur des discussions impersonnelles pour pénétrer au fond des problèmes de la conscience morale, qui nous sont acquis désormais et que les Grecs ignoraient encore. Et de même, après une étude prolongée de saint Augustin, le même lecteur sent le besoin de revenir aux Grecs, pour se laver de cette sorte d'impureté qui semble le contaminer à mesure qu'il s'assimile la pensée augustinienne. La vérité définitive, le vrai salut, ne sont point de ce monde.

La période axiale elle-même a échoué. La marche du monde s'est poursuivie.

Un fait seul me semble certain : la manière dont nous considérons la période axiale détermine le sentiment que nous avons actuellement des situations et de l'histoire en général, jusque dans des conséquences que je n'ai pu indiquer ici que sommairement. Ce point me semble établi, que l'on accepte ou que l'on rejette ma thèse. Il s'agit de comprendre comment l'unité humaine devient pour nous une réalité concrète.

KARL JASPERS.

*(Traduit de l'allemand par Hélène Naef avec la collaboration de Wolfgang Achterberg.)*

*(A suivre.)*

## BLOC-NOTES

*1er MARS.* — J'ouvre avec prudence *la Nouvelle N. R. F.*, persuadé que la bombe va m'éclater au nez, mais elle ne me saute même pas aux yeux. J'avance d'un pas circonspect : un Miller, vieux croûton de l'avant-garde d'il y a vingt ans. Dix pages d'alexandrins de M. Jean Grosjean dans lesquelles je m'ébroue (c'est mal, et puis voilà que c'est bien, et de nouveau ce n'est plus supportable. Et un souffle délicieux passe tout à coup qui a déjà soufflé sur le jardin de Jammes...) Mais toujours pas de bombe. Tiens ! bonjour M. Benda ! vous revoilà ? Qu'êtes-vous devenu pendant ces treize années ? On s'ennuyait de vous, comme disent les bonnes gens. Passons vite aux chroniques. Marcel Arland... ce doit être là que l'engin à retardement se cache. Je m'aventure à l'extrême bord de cette vaste chronique. O nostalgie ! c'était l'endroit où, dans la *N. R. F.* d'autrefois, mijotait la soupe paysanne de Thibaudet, la soupe parfumée, la soupe épaisse où la cuiller tenait tout droit. C'est trop peu de dire que la cuiller ne tient pas tout droit dans cette critique d'un livre de critique concernant Sainte-Beuve critique. Assis à notre *table ronde,* Arland serrait un peu les coudes. A la *N. R. F.*, où il se sent chez lui, le cher homme prend ses aises. En somme tout ce petit monde a retrouvé ses pantoufles.

*2 MARS.* — Entre deux lettres sur papier quadrillé où des étudiants arabes m'expriment leur gratitude avec une humble majesté, sur le ton d'une modeste grandeur, je lis cette missive d'un colon français : « De deux choses l'une : ou vous êtes gâteux et dans ce cas il vaudrait mieux que l'on

vous installât sur une chaise percée sous la Coupole, sans communication avec le monde extérieur en attendant que vous passiez de l'immortalité dans l'oubli. Ou vous êtes criminel et passible des mesures de sécurité publiques prises à l'encontre de ceux, catholiques, pseudo-catholiques ou autres qui attentent à la sûreté de l'État... » Il va sans dire que, du même bord, j'en reçois beaucoup d'un tout autre ton.

L'affaire Finaly me vaut aussi une correspondance poivrée. Quand la colère des Juifs éclate, on sent qu'il y a deux mille ans qu'ils la ravalent : « Je ne puis vous donner mon nom et mon adresse, ce qui me peine énormément car je suis une jeune fille franche, mes réflexions étant contradictoires à l'Église catholique vous seriez capable de me dénoncer aux prochaines persécutions religieuses (...) Nous avons survécu au milieu d'un Paris absolument méconnaissable au point de vue moralité, l'on dénonçait de braves gens pour la seule raison de s'emparer de leurs biens et ces mêmes gens allaient à l'église le dimanche matin prier le Juif Jésus de Nazareth protection de leurs monstruosités (...) Mais ce que l'Église souhaite, c'est l'extermination de tous les Juifs tenant à leurs racines et c'est pourquoi elle a fait et fera toujours exterminer indirectement tous les Juifs et tout individu qui ne lui appartient pas : les guerres de Corée et de Chine sont dans ces intentions-là. »

Dépouillant ce courrier, il a pu m'arriver parfois d'appliquer à Israël ce que Pauline dit de Polyeucte : *Je l'aimais par devoir, ce devoir dure encore.* Mais non ! nous aimons Israël si nous aimons le Christ. C'est ce que m'aide à comprendre l'admirable lettre d'une catholique, professeur dans un lycée : « C'est peu de dire que j'aime les Juifs : je leur dois mon retour au christianisme. C'est pendant la guerre, en présence de l'extraordinaire destin de ce peuple et de sa passion, que je me suis dit comme le centurion au pied de la Croix : « Oui, ce peuple était vraiment le peuple de Dieu. » Mon père spirituel est un Juif bénédictin : mon retour à la foi s'est fait sous le signe de sa famille crucifiée. » Tout est dit ici sur l'amour que les chrétiens doivent à Israël comme au Seigneur « en agonie jusqu'à la fin du monde ».

*5 MARS.* — J'aurais dû m'y attendre : le « pneu » de Mounier, publié dans mon dernier bloc-notes, enchante Aragon et il le monte en épingle à la première page des *Lettres françaises*. Songez donc ! une dame américaine catholique et qui nous invite à déjeuner, Mounier et moi, pour nous tâter sur l'emploi préventif de la bombe atomique ! Et le cher Mounier qui me supplie d'intervenir dans *le Figaro!* Aragon jubile au point d'en oublier la dispersion des dernières troupes du C. N. E. Mais il a écrit un peu trop vite : « On pourrait dire que François Mauriac a mis longtemps à faire ce que Emmanuel Mounier croyait, le 12 novembre 1949, que son correspondant ferait le lendemain... » Consultez, s'il vous plaît, la collection complète du *Figaro* toujours à portée de votre main, Aragon, je n'en doute pas. Le fameux déjeuner eut lieu en effet le 12 novembre. Dix jours plus tard, le 21 novembre, mon article antiatomique paraissait sous le titre *la Superbombe* et j'y faisais plus qu'allusion à la dame sanguinaire : « Si la bombe accomplit ce qu'on attend d'elle au point que plus rien ne respirera, « pas même un mosquito » me disait une ravissante dame américaine... » Vous le voyez : j'avais obéi à Mounier comme j'ai toujours fait chaque fois qu'un chrétien que je plaçais très haut en tant que chrétien m'a demandé quelque chose au nom du Christ. Mon instinct ne me trompe guère sur la valeur spirituelle d'un être. Je connaissais peu Mounier et, par mes côtés bourgeois, je redoutais « son esprit d'imprudence et d'erreur ». Mais qu'il y eût de la sainteté en lui, je l'ai toujours cru ; et elle a éclaté à la messe de ses obsèques. Ne croyez surtout pas qu'à mon sens la sainteté soit toujours officiellement catholique. Le royaume de Dieu déborde les frontières de l'Église visible et je ne mets pas en doute que vous-même ne connaissiez des saints.

*6 MARS.* — Je tombe par hasard dans un vieux numéro de la *N. R. F.* sur un article intitulé *les Origines du Christianisme* et où je lis ceci : « Inclinant pour notre part à penser que la suppression délibérée de la personnalité *historique* de Jésus-Christ suscite infiniment plus de difficultés et de contradictions qu'elle n'en saurait résoudre, nous ne jugeons nullement nécessaire, ni même opportun, d'en contester

l'existence. » J'ai peine à croire que l'homme qui écrit cela ne soit pas un sot. Mais ce qu'il exprime ici lourdement et sottement, a toujours été cru, avec plus de nuances, par les esprits les plus fins et les plus déliés, spécialisés dans l'exégèse : selon eux, un personnage contemporain de Tibère et centre d'une immense révolution peut être supprimé de l'Histoire ou y peut être réintégré selon l'*opportunité*, c'est-à-dire selon les besoins de la thèse. Toutes les connexions, toutes les corrélations du judéo-christianisme avec le mithriacisme ou les religions iraniennes, avec les innombrables cultes morts, ne font pourtant qu'épaissir ce mystère : pourquoi le christianisme ne les a-t-il pas rejoints dans la fosse commune des religions? Pourquoi a-t-il possédé cette puissance formidable de déflagration qui a changé le cours de l'Histoire et qui a modifié dans ses profondeurs l'homme lui-même? Et comment refuser d'examiner si la personnalité historique du Christ ne s'en trouve pas fortifiée, s'il n'existe pas un rapport entre cette personne que nous décrit un ensemble de documents et ce coup de barre souverain qui a été imposé en son nom à la barque humaine?

Les rapprochements possibles avec les anciens cultes, en quoi nous éclairent-ils sur ce problème de Jésus qui se pose aujourd'hui tel que le posait Portius Festus, gouverneur de la Judée, lorsqu'il écrivait au roi Agrippa, vers l'an 59 : « Il y a ici un homme (Paul) que Félix a laissé prisonnier. Les Princes des Prêtres et les Anciens du Peuple ont porté plainte contre lui lorsque j'étais à Jérusalem, demandant sa condamnation (...) Ils l'attaquèrent sur des controverses ayant trait à leur religion *et à un certain Jésus qui est mort et que Paul affirme être vivant.* » Voilà toute la controverse ; elle dure encore.

*7 MARS.* — Hier soir, répétition générale de *Sud*. Pièce très belle et très vulnérable. De toutes les sottes critiques, la plus sotte et la plus commune est de reprocher à l'auteur d'avoir fait précisément ce qu'il avait résolu de faire. Pourtant je ne me retiens pas de déplorer que le jeune héros de Julien Green ne demeure pas le seul, dans la pièce, qui soit voué à « l'erreur étrange et triste » et que le père de famille

(bien que nous ne le sachions pas expressément) semble atteint du même mal, ce qui donne à l'épisode, en apparence bien innocent, du jeune garçon qu'il fait fouetter, une signification trouble. Il aurait fallu que la pièce telle qu'elle est se déroulât en contrepoint de la vie simple et normale du couple humain. Mais ici, toutes et tous sont plus ou moins empoisonnés sous le regard d'un Dieu implacable qui n'est pas le Dieu d'amour et de consolation du psalmiste, d'un Dieu plus écrasant que le fatum qui du moins était sourd et aveugle... Ou n'est-ce pas plutôt d'une absence implacable qu'il faudrait parler?

L'art est transposition. *Sud* n'exprime rien de plus que *Phèdre* et *Phèdre* va même beaucoup plus loin dans la peinture de ce comble d'horreur qui est de faire horreur à ce qu'on aime. *(Il suffit de tes yeux pour t'en persuader — Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.)* Le héros de *Sud* recule devant l'épreuve et meurt sans avoir parlé. Phèdre, elle, n'entrera pas dans les ténèbres avant d'avoir tout dit.

De tous les « déserts de l'amour », de tous les « pays sans chemin » celui que Julien Green a choisi de décrire était jusqu'à ce jour le seul dont on ne pût parler au théâtre. *Sud* sera la pierre de touche pour juger si le public a changé d'humeur sur ce point. Tout se ligue ici pour lui rendre supportable ce qu'il n'a jamais encore supporté. L'interprétation, la mise en scène, les décors, il n'est rien qui ne soit au point quoiqu'en disent ces délicats que rien ne satisfait jamais. Mais il faudrait louer surtout la densité psychologique, cette épaisseur que seul un romancier comme Green est capable d'introduire à la scène, cette durée que les hommes de métier appellent lenteur : il est convenu que tout ce qui dérange leur mécanique n'est pas du théâtre.

*9 MARS.* — Je repense à *Sud*. C'est le propre d'une grande œuvre que ses personnages nous escortent longtemps après la représentation, comme si chacun avait quelque chose à nous dire qui fût pour nous seul. Pourquoi en avons-nous connu que le désespoir a tués, comme le héros de Green, et d'autres chez lesquels « l'écharde dans la chair » a été un principe de sanctification? L'Évangile d'aujourd'hui rapporte

justement cette parole du Christ : « Il y avait beaucoup de lépreux en Israël au temps du prophète Élisée et aucun d'eux ne fut guéri si ce n'est Naamam le Syrien... » Pourquoi Naamam et pas ce fatal lieutenant Wiczewski de *Sud?* Je sais bien que l'homme réduit à lui-même ne peut tendre qu'au mal; il n'empêche qu'il y a quelque chose dans Naamam qui attire la grâce comme la foudre... Quelle chose? Je serais tenté de répondre : une rupture, un brisement de cœur. Il est écrit dans le psaume 50 : « Le sacrifice selon Dieu, c'est un esprit brisé : le cœur contrit et brisé, ô Dieu, vous ne le méprisez jamais... » Vous répondrez que ce brisement est déjà un effet de la grâce, une miséricorde toute gratuite. Mais ne peut-on penser que Dieu sait, de toute éternité, au sein de son présent éternel, que cette grâce sera accueillie? Rien n'est si vain que ces sortes de débats... Disons simplement qu'au départ une certaine disposition intérieure dépend peut-être de nous à l'égard de l'amour, qui est le vrai nom de Dieu...

*10 MARS.* — Une de mes nièces qui habite Casablanca nous écrit plaisamment qu'elle avait quitté la ville sous les acclamations à l'époque du prix Nobel et qu'elle y revient sous les huées. Les bénédictions font moins de bruit...

FRANÇOIS MAURIAC.

*(A suivre.)*

## LE MOTEUR

Le jeudi, jour de congé des classes, j'aidais mon père à l'atelier. Il plongeait le bout d'un tuyau dans la braise de la forge. Je tirais la chaîne du soufflet.

Dès que j'accomplis un mouvement régulier d'une certaine durée, je tombe en léthargie. C'est pour cela que je n'ai jamais eu la patience ni de danser ni de jouer aux cartes.

Voici que recommençait le même scandale qu'à Ossun. Là-bas il éclatait quand je tournais la meule avec laquelle Tonton Victor affûtait les lames de la faucheuse. Je suscitais des *Dioü biban!* (1) et des *Hil de Puto!* (2) Ici c'était le soufflet de la forge.

Je commençais à tirer la chaîne avec la meilleure volonté. Intérieurement je comptais pour rythmer mon mouvement : une, deux !... une, deux !... Mais peu à peu, mon esprit s'en allait à la dérive. La flamme, qui passait du violet au pourpre, avec des irisations de fleurs, me fascinait. Je m'imaginais au centre de ce feu, cheminant dans du velours. Le velours me faisait penser à des robes, les robes à des magasins, les magasins à la Noël, la Noël à...

— Plus fort ! Tu roupilles?... criait mon père.

Je me pendais à la chaîne de tout mon poids. Le charbon jaillissait en l'air.

— Pas si fort, nom de D... !

Je retombais à un rythme plus décent, qui, de nouveau, me faisait rouler dans le sommeil.

Cahin-caha, le bout du tuyau finissait par rougir. Mon père le transportait rapidement sur l'enclume. Maintenant il fallait aller vite.

— Tant que le fer est chaud il faut le battre, ne manquait-il pas de rappeler.

(1) *Dioü biban!* Juron pyrénéen. Dieu vivant !
(2) *Hil de Puto!* Fils de pute ! Juron pyrénéen sans méchanceté. Des mères le disent à leur fils.

Je l'accusais de parler par proverbes. J'étais un enfant. Il énonçait peut-être ces proverbes pour me les enseigner. D'ailleurs qui me les aurait appris sinon lui? La sagesse des nations est tombée dans un tel mépris que l'on a honte d'énoncer ses maximes. On ne les trouve plus que dans les journaux humoristiques, avec le sourire en coin des grands malins.

Sans le secours de mon père, je me vois très bien arriver à mon âge de quarante-trois ans en ignorant *pierre qui roule n'amasse pas mousse* et *tout arrive à point à qui sait attendre,* ce qui m'aurait bien gêné dans la vie. D'ailleurs ce mépris des proverbes n'est-il pas une feinte des malins, qui gardent ces secrets pour eux? Dans leurs syndicats ou leurs trusts, peut-être leurs réunions n'ont-elles pour but que d'échanger des *qui veut voyager loin ménage sa monture* contre des *à bon chat bon rat.*

Mon père se précipitait sur le tuyau dont le bout prenait la couleur de la rose. Ce métal, transfiguré par le feu, m'attirait si fort que j'avais envie de le serrer dans ma main. Avec des pinces mon père glissait un collier de métal autour de cette extrémité enflammée.

— Fais tourner le tuyau !... Lentement, comme moi !...

A coups de marteau, avec des *Ahi! donc!* qui rythmaient son effort, mon père rabattait le bord du métal contre le collier. Il formait ce qu'il appelait une *collerette.* C'est par ces collerettes, ensuite, qu'on ajouterait bout à bout les tuyaux dans les allées des jardins.

★

Parfois on m'employait à la meule, comme à Ossun. Là-bas elle était petite et haute, ici énorme et basse. D'abord je m'y attelais avec les souvenirs de la petite meule d'Ossun qui s'emballait sous ma main en faisant clapoter son eau. Mes rages de vitesse butaient, ici, contre le poids de la grosse pierre ronde, qu'il aurait fallu un âne pour mouvoir. Découragé, je reglissais dans la somnolence.

Des *Nom de D...!* des *Bordel... de D...!* de mon père m'en tiraient. Ils me choquaient profondément. Les jurons les plus sanglants, les anathèmes les plus noirs me paraissaient naturels en patois. Cette langue était si belle qu'elle magnifiait tout. Dans l'injure le français me paraissait chétif. C'était un voyou qui crachait ses poumons.

Tandis que mon père me scandalisait par ses *Nom de D...!* et *Bordel... de D...!* j'égrenais pieusement, en moi-même, des litanies de *Dioü Biban!* et de *Hil de Puto!*

— Là tu peux aller plus vite, me disait mon père quand j'actionnais la perceuse.

Cette machine, pimpante et tournoyante, était placée beaucoup plus haut. On me glissait un madrier sous les pieds. Je tournais la manivelle, « à me faire péter la sous-ventrière », comme disait mon père.

Quand on tourne une meule à aiguiser, le plaisir est maigre. D'un coup d'œil, il est bien difficile de vérifier si le tranchant de l'outil qu'on affûte est devenu plus fin. Je devais me contenter de lire sur le visage incliné de mon père des marques de satisfaction ou de dépit.

A la perceuse tout changeait. Plus je tournais vite, plus je voyais mousser les copeaux d'acier. Ils montaient, ils descendaient comme de la dentelle. Mon père versait de l'huile dans le trou pour éteindre l'échauffement. Je croyais reconnaître le bain des sardines à l'huile. Je l'aurais léché.

— Pas si vite, quand même ! criait mon père. Tu vas casser la mèche !...

Je l'avais oubliée. Je croyais que ce bouillonnement de copeaux naissait de la seule vitesse, comme celui des jupes des danseuses. La perceuse avait une sveltesse si fringante ! Elle se cambrait avec des frémissements minaudiers.

★

Une fois par mois c'était le branle-bas. Mon père se rasait de plus près pour la foire. Nous chargions un moteur à essence sur le chariot.

— Quand on n'est pas fort, il faut être adroit, répétait-il.

Cette maxime s'appliquait parfaitement à lui-même. Ses petites mains blanches aux doigts en spatules se tiraient des plus mauvais cas.

— Mais moi, pensais-je, qui ne suis ni fort ni adroit, qu'est-ce que je vais devenir?

Il soulevait le moteur avec un levier. Dessous il plaçait un bout de tuyau. De tout notre poids nous appuyions sur cette extrémité surélevée. Vite il glissait un autre bout de tuyau, puis d'autres encore. Sans avoir rien demandé le moteur se trouvait porté sur des rouleaux.

— Maintenant, pousse ! Ahi donc !

Exalté par le *ahi donc* je poussais comme une brute.

— Nom de D !... on a dépassé les rouleaux !...

Sous mon impulsion exagérée le moteur avait avancé trop vite. Il restait en équilibre sur un seul rouleau. Il fallait recommencer.

— Plus doucement cette fois ! Ahi donc !

Je me pénétrais de l'idée qu'il s'agissait d'un *ahi donc!* modéré. D'un *ahi donc!* destiné à déclencher mon influx nerveux. Mais c'est cette discipline, précisément, qui m'était la plus étrangère. Je pousse comme un bœuf, ou je m'endors.

Le moteur s'avançait dans la poussière comme le Saint Sacrement à la procession. Cette solennité m'émouvait. J'en oubliais de pousser.

— Bordel de D..., tu es en extase maintenant?... Pousse donc !...

Je reprenais le contact. Le moteur arrivait jusqu'au chariot dont les brancards se dressaient vers le ciel. Il s'agissait maintenant de l'y jucher.

— Quand le moteur sera à moitié sur le chariot, tu te suspendras aux brancards et tu mettras le chariot horizontal.

J'ai toujours confondu *horizontal* et *vertical.*

— Horizontal?... demandais-je doucement, tombant des nues.

— Comment? Tu ne sais pas ce que c'est qu'horizontal?... hurlait mon père.

L'espace d'un éclair il balançait. Allait-il m'expliquer pour la centième fois la différence entre *horizontal* et *vertical?* Mais la foire l'attendait... Pourtant il ne pouvait pas laisser ce couillon de fils ignorer plus longtemps, après cent explications antérieures, la différence entre *horizontal* et *vertical!* Pris entre la nécessité d'expliquer et le devoir d'aller à la foire, il oscillait. Le rouge de la colère et la pâleur suscitées par le retard dans l'horaire se succédaient sur son visage.

— Horizontal !... disait-il. Comme la main ! Comme une table, comme un plancher, comme par terre !

Il oubliait de me citer l'horizon.

Je me suspendais aux brancards. Mon père poussait le moteur sur le chariot. Ce mouvement de balancier me plaisait par son moelleux et sa grâce. Si le monde pouvait rester ainsi en équilibre !... Par la vertu d'une place exacte, je maintenais la masse du moteur sur le chariot avec mon petit doigt. Dans mon contentement j'inclinais les brancards vers la terre.

— Le moteur !... Le moteur !... clamait mon père, affolé.

Le moteur glissait vers l'avant du chariot, entre les brancards. Il obéissait à une vitesse menaçante. Il n'était plus sous le charme de l'équilibre. Il redevenait sauvage. Il allait se fracasser à terre.

J'essayais de relever le chariot. Mais le moteur avait pris sa revanche. Il pesait de tout son poids sur mes bras. Mon père bondissait. A nous deux, avec de nouveaux *ahi, donc!* nous

rétablissions l'équilibre. Trop fort ! Le moteur glissait vers l'arrière. Nous le ramenions au milieu. Nous le calions pour l'empêcher de reprendre ses glissements d'homme saoul.

J'étais fier d'avoir dompté cette bête et de la tenir là, sur le chariot, entre deux cales, comme ces monstres qu'on promène dans une cage.

Nous descendions lentement l'allée. Nous débouchions route de Castillonnès. Les autos et les voitures à chevaux affluaient vers la foire. Nous tenions notre droite. Mais, à cet endroit, la route penchait, et le moteur aussi. Je le retenais de la main, en lui disant en moi-même :

— Tu ne vas pas te sauver, espèce de lâche !...

Il dodelinait de ruse. Son volant, son bloc, pareil à un buste de statue, semblaient amasser des perfidies.

Nous arrivions à notre emplacement sur les promenades, devant le *Ciné-Palace*. Nous recommencions la manœuvre en sens inverse, avec les rouleaux. Des paysans nous regardaient.

— Quand on n'est pas fort, il faut être adroit, disait mon père.

Ils hochaient la tête. Ils étaient presque une fois et demi plus grands que mon père et deux fois plus gros. Leur poitrine gonflait leur blouse où le portefeuille, bourré de billets de banque, s'arrondissait comme un sein.

Je m'indignais que ces colosses n'aient pas la charité de donner un coup de main à mon pauvre père. Minuscules tous les deux, nous nous affairions entre les jambes de ces géants qui ne se dérangeaient pas d'un centimètre.

Nous remplissions une cuve d'eau. Mon père mettait en marche le moteur qui actionnait la pompe. La même eau était aspirée et crachée. Cette économie me comblait d'aise. Je rêvais à une cuve d'eau, toujours la même, avec laquelle on aurait pu arroser tous les jardins.

A côté de nous, nos concurrents aussi aspiraient et crachaient. Je les contemplais d'un œil méfiant. Je comptais les gens qui les entouraient. Des attroupements commençaient à se former. Mon père tapotait le moteur d'une main affectueuse.

Les paysans aiment les palabres. La moindre affaire avec eux ressemble aux négociations avec le gouvernement chinois.

D'abord ils se tenaient à distance, comme s'il avait fallu payer pour contempler le moteur.

— Approchez ! Approchez ! disait mon père. C'est gratuit. Et je ne vous mangerai pas !...

Ils souriaient à l'idée de ce petit homme qui les mangerait, eux, les gaillards. Ils avançaient d'un pas traînant, en gardant encore une jambe en arrière, prête à la retraite.

Mon père souriait d'un sourire que je ne lui voyais jamais ailleurs. Un sourire de ravissement, comme si les affaires marchaient à merveille. Comme s'il ne pouvait pas empêcher cette onde de béatitude d'inonder son visage.

Ce sourire tirait si largement sa peau jusqu'aux oreilles que je me demandais comment il n'avait pas mal aux joues.

Il avait ôté son bourgeron bleu. A ce propos, de grands débats s'instituaient, à la maison, entre lui et ma mère.

— Tes concurrents sont toujours en bourgeron bleu, disait ma mère. Comme ça ils ne salissent pas leur veste !...

— Chez moi, c'est un principe, disait mon père. Ne mettre le bourgeron bleu que lorsqu'on fait un travail salissant. Ensuite, pourquoi ne pas avoir l'air d'un monsieur?...

Même à la forge il gardait son faux col en celluloïd, avec une cravate à système.

Sur le champ de foire, dès que le moteur était en marche, mon père enfilait une veste, d'ailleurs bien râpée. Maman lui avait confectionné des bordures aux manches et en bas, sur le pourtour, pour contenir les effilochures qu'elle appelait *les bourles*.

Mon père, ainsi, avait l'air très pauvre, mais il était en tenue de négociations. De même, dès que le moteur lançait ses premières pétarades et que la pompe aspirait et crachait dans la cuve ses premières gorgées, il remplaçait sa casquette par le chapeau.

— On reconnaît, disait-il, la personnalité d'un homme à sa façon de cabosser un chapeau.

En saisissant le sien pour le salut il écrasait le devant et l'affûtait comme une lame.

— Tu as l'air d'un Tyrolien ! disait ma mère, avec regret, car elle devait avoir d'autres idées sur la forme à donner aux chapeaux d'hommes.

Mon père gardait ses pinces à bicyclette. C'était l'insigne d'un grade. Il appartenait à l'ordre de la vitesse. Même à terre il tenait à en conserver les prérogatives. Ces pinces tendaient la jambe du pantalon, qui dessinait le mollet comme celui d'un marquis Louis XV.

Les paysans s'avançaient encore.

— Plus près ! Plus près ! disait mon père, comme s'il allait leur montrer un numéro de dressage de puces.

Les paysans reculaient d'un pas. Si on leur demandait de venir plus près, est-ce qu'il n'y aurait pas alors quelque engagement de leur part? Des gens de la ville, qui passaient par hasard, venaient dire bonjour à mon père. Les paysans en profitaient pour s'avancer de nouveau. Quand les autres avaient fini leurs congratulations, les paysans se trouvaient

ainsi tout près du moteur, comme s'ils avaient été portés là par une force naturelle.

Mon père leur donnait des explications. Il parlait consommation, débit, chevaux vapeur, graissage. Il inclinait la tête d'un air de connaisseur. Il prenait des façons mystérieuses, en-dessous, comme s'il ne disait pas tout, oh ! loin de là, sur un moteur si remarquable. Il se reculait, il le regardait d'un peu plus loin en clignant des yeux, comme s'il l'avait tellement connu qu'il finissait par ne plus se rendre compte de ses mérites. Parfois il avait l'air de l'oublier. Il regardait dans la direction opposée. Il se grattait le nez en songeant. Mais c'est toujours de lui qu'il parlait. On le sentait bien quand il ramenait ses regards dans sa direction. On devinait alors que sa pensée ne l'avait pas quitté.

Parfois deux paysans se chuchotaient quelque chose à l'oreille. J'essayais d'écouter ce qu'ils disaient. Mais ils parlaient un patois lourd et mou que je ne comprenais pas.

Certains s'en allaient. Je m'imaginais naïvement qu'ils n'avaient pas assez d'argent sur eux et qu'ils allaient en chercher à la remise où ils garaient leur voiture. Ou qu'ils allaient faire de la monnaie au café voisin où je les voyais s'engouffrer.

Ils ne revenaient pas. J'étais forcé de conclure que, pour nous, ils étaient perdus. Ou bien ils allaient écouter les explications d'un concurrent, à côté d'un autre moteur. De loin je plongeais mes regards si intensément dans leur dos que, s'il y avait eu une justice, j'aurais dû les forcer à revenir.

Mon père continuait ses explications. Il ne s'interrompait même pas pour aller boire une limonade. C'était trop cher. Et puis il considérait les cafés comme des lieux de perdition. Vous y abimez votre estomac, vous y fréquentez des fainéants.

La foire tourbillonnait autour de lui. Les marchands d'ustensiles de ménage tapaient sur leurs casseroles et criaient leur boniment dans des porte-voix. Avec de grands gestes, ils lançaient des calembours qui soulevaient les rires.

— Celui-là, quel phénomène ! disaient les paysannes, en emportant des pyramides d'assiettes et de plats.

Peut-être mon père aurait dû faire rire, aussi. Mais c'est plus difficile, sans doute, à propos d'un moteur.

Les marchands de chansons modulaient leurs refrains avec un charme troublant. Un surtout, qui était aveugle. Grand, le teint basané, les doigts chargés de bagues. Un chapeau de feutre à larges bords ombrageait son front. Il se tenait très droit derrière son éventaire. Il chantait en s'accompagnant à la guitare. Une femme, beaucoup plus jeune que lui, se tenait à ses côtés.

Il devait être bien séduisant pour que cette jeune femme consentît à vivre avec un aveugle et à le suivre de foire en foire. Peut être était-ce un Don Juan. Il paraît que ces hommes-là ont des pouvoirs. Une inflexion de leur voix, et les femmes rampent à leurs pieds.

Vers le soir, mon père me permettait de faire un tour à la foire. La poussière montait sous les platanes en nuages dorés. Mon père était toujours debout, sur ses jambes courtes, qu'étranglaient aux chevilles, les pinces à bicyclette. De loin je voyais le bout de son chapeau pointu, parmi la vapeur bleue du moteur.

La foule se promenait avec langueur. Les affaires étaient terminées. Maintenant c'était pour le plaisir. Des grappes de guêpes s'accumulaient sur les nougats des confiseurs. Les jeunes gens et les jeunes filles circulaient entre les tentes des marchands de chaussures. Ils se dirigeaient vers le bal, près du kiosque à musique.

Mon père commençait à dévisser les écrous de la pompe. Nous vidions le long du trottoir la cuve d'eau. Nous chargions le moteur sur le chariot. Personne n'en avait voulu.

— Alors, M. Guth, ça a bien marché les affaires? demandait jovialement un marchand forain, qui poussait sa carriole de bas et de combinaisons indémaillables.

— Très bien, très bien ! disait mon père en se frottant les mains vaguement.

Nous rentrions. Dans ce sens, il fallait monter la côte. Le moteur nous paraissait plus lourd.

PAUL GUTH.

# LA RUBRIQUE DU MOIS

## *LES ESSAIS*

### *CARTES SUR TABLE*

*La confidence directe — souvenirs, mémoires, journaux intimes — devient peu à peu la forme la plus naturelle et la plus courante de la littérature française. Cela vient surtout de la position nouvelle que les écrivains occupent dans la vie sociale : ils ne sont plus juchés sur une espèce de scène, du haut de laquelle ils pouvaient présenter au public un « numéro » soigneusement mis au point; ils sont dans la salle, où leurs lecteurs les coudoient et les bousculent. Même les « maîtres » de 1925, qui ont survécu à une époque encore assez traditionnelle, hiérarchique et distinguée, ne sont plus guère considérés comme des artistes, mais comme des témoins. Et témoins qui ont à déposer sans scrupules ni ambages. Les vicissitudes extravagantes qui ont au moins frôlé tout homme né entre 1880 et 1930 l'ont persuadé, à son corps défendant, que la vie, le destin, la vérité, la pensée sont des choses terriblement sérieuses. Nos contemporains ne s'en divertissent que davantage, mais non sans marquer un léger dédain à ceux qui leur en donnent les moyens. Il est bien porté, non de s'ennuyer, il n'en faut pas demander trop, mais de respecter les auteurs ennuyeux. Bien des fausses vocations, d'ennuyeux et d'amuseurs, respectivement, seront ainsi découragées. Chacun est renvoyé à son sujet préféré qui, bien sûr, pour la plupart des auteurs, est leur propre personne.*

*Cela est excellent pour le roman, lequel ne peut que se régénérer de son côté dans un bain de frivolité. Demain, il n'y aura peut-être plus que les romanciers qui écriront des romans, bénéfice considérable, sur lequel on avait cessé de compter depuis un demi-siècle. Auparavant, on l'oublie trop, les lettres françaises ne concédaient aux œuvres d'imagination qu'une place restreinte. Ne s'ordonnent-elles pas principalement autour de l' « épine dorsale » Montaigne-Pascal - La Rochefoucauld - Voltaire - Rousseau - Chateaubriand -*

*Saint-Beuve - Taine - Renan - Barrès - Gide? Il est vrai que ces essayistes, moralistes, écrivains d'humeur, faisaient bonne contenance et gardaient leurs distances. Les Goncourt furent les derniers mémorialistes à l'ancienne mode, chez qui le plus complet abandon de la pensée obéissait encore aux pudiques exigences de la bonne éducation. On disait tout, mais on cachait le reste. Si le journal des deux frères prend à l'occasion des poses négligentes, ce sont celles d'un homme en redingote. Autour des confessions de ce temps-là, on devine tous les paravents de la respectabilité bourgeoise. Ils ne nous protègent ni ne nous dissimulent plus, et au fond peu nous chaut : au siècle tout entier nous pouvons nous montrer dans la tenue inaugurée au conseil de révision, et dont la caserne, le camp de concentration, le bagne, l'hôpital, les promiscuités de la misère, de la fashion et du sport nous ont appris à ne plus nous effaroucher.*

*Seulement l'on ne peut être à demi exhibitionniste. La course au confessionnal littéraire sera gagnée par celui qui saura le mieux renchérir sur la nudité. « Se déshabiller devant la postérité, » comme disait Weiss, ne suffit plus; le public ne se dérange plus à moins d'un écorché vif. C'est à ce point et dans ce sens qu'il faut payer de sa personne; et d'ailleurs nos auteurs de confidences à dix mille exemplaires ne demandent pas mieux. Un prurit les démange, un complexe les tourmente; tout littérateur tant soit peu « engagé » sent qu'il a des comptes à rendre, ne fût-ce qu'à la jeunesse, comme un tuteur qui sollicite son quitus.*

*La « confidence directe », c'est cela aussi : l'ensemble des vaines justifications qu'à l'issue d'une période historique incontestablement désastreuse la génération déclinante fournit à la génération montante. Autour de toutes les décadences, on entend ainsi une littérature qui bourdonne; dans tous les coins, il y a des hommes de plume qui expliquent leur caractère, qui dégagent leur responsabilité. Le seul résultat de ce plaidoyer mal concerté ne peut-être que de mitiger une condamnation en gros par des acquittements en détail. Il épargne en outre à nos successeurs les grands airs dont nos aînés de 1918 nous ont accablés, dans des circonstances qui, tout compte fait, ne faisaient pas tellement honneur à leur lucidité et à leur habileté. Eux pouvaient se targuer, il est vrai, de transmettre à leurs héritiers une civilisation en forme et en ordre. Nous avons, quant à nous, perdu la face avec la partie; et le plus que nous puissions espérer, c'est de nous rattraper sur le plan individuel. Tirer notre épingle du « je »... Nos aveux portent sur une époque révolue, ce qui nous permet aussi d'insinuer que nous n'avons plus grand-chose de commun avec l'*alter ego *qu'une sincérité à retardement met parfois en fâcheuse posture.*

*Il n'empêche que ces précautions laissent encore planer une certaine gêne, dans le domaine du comportement intime. Puisque nous devons tout savoir, quelques lecteurs ne peuvent réprimer un bref haut-le-corps quand, la bouche au mégaphone, un homme de lettres parle de ses amours avec un chasseur de bar, ou une femme de lettres de son godmiché favori. Ces pudeurs attardées provoquent encore, chez deux ou trois pénitents timorés, d'ultimes réticences. Pour que la confession publique batte tout son plein et fasse tout son effet, il*

*faut peut-être attendre que la publicité, le mercantilisme, l'évolution des mœurs, joints au secret désespoir qui fait le fond de l'âme moderne, aient sans réserve mis à la mode l'esprit de Diogène-le-chien.*

*Du moins la littérature personnelle, que Brunetière dénonçait avec dégoût, a-t-elle le mérite de la franchise. Qui dit « je », ment aujourd'hui très peu, sans doute parce que ce n'est plus la peine. Les auteurs de confessions sont comme des romanciers dont l'imagination fonctionnerait à découvert; et du coup elle se confond avec la mémoire. Moralement, le phénomène est à la fois salutaire et un peu répugnant, à la façon d'un abcès qui se vide. Mais il y a plus de vérité dans ces « essais sur soi-même » que dans les innombrables faux romans auxquels ils se sont substitués. Pour l'historien de la littérature, comme pour l'historien tout court, notre époque, se dit-on, sera une époque claire : tout le monde met cartes sur table. Hélas, ce n'est jamais la même table! Et chacun joue un jeu différent.*

WALTER ORLANDO.

**JEAN COCTEAU**

*JOURNAL D'UN INCONNU*

*La difficulté d'être* (1) représentait une première tentative pour « démêler le vrai du faux ». On ne projette pas impunément des bribes d'une vie de funambule dans ses propres livres, sans que la légende s'en empare. Cette médaille que les journaux et les scandales ont frappée à l'image de Jean Cocteau a son revers. Sur ce revers est gravé le portrait d'un inconnu. Je ne sais pas si Cocteau n'exagère pas un peu la responsabilité d'un public qui le méconnaît. Parce qu'il nous divertissait, nous irritait, nous surprenait, il nous était parfois difficile à notre tour de « démêler le vrai du faux ». *La Difficulté d'être* (1) nous y a beaucoup aidé, et le *Journal d'un Inconnu* dissipera encore un peu de ce malentendu sans que d'ailleurs le terrain sur lequel Cocteau s'aventure paraisse plus stable. C'est qu'à partir de la poésie et de sa plus dure exigence, il est parti à la conquête de l'invisible.

Je ne serais pas étonné si nos petits-enfants en ouvrant le Larousse lisaient dans quelques décades : « *Cocteau Jean, né en 1889 à Maison-Laffite, moraliste français.* » Je les vois encore très bien (car ils seront très ignorants nos petits-enfants) ouvrir le dictionnaire à la page « morale, moraliste » pour y trouver le sens de ces mots désuets. Sans doute, pourront-ils lire : « *Morale : leçon qui résulte d'un ouvrage.* Exemple : *Jean Cocteau disait : « La poésie est une morale. Une morale « est un comportement secret, une discipline construite et conduite selon « les aptitudes d'un homme refusant l'impératif catégorique, impératif qui « fausse les mécanismes.* » Ce n'est peut-être pas tout, mais c'est déjà beaucoup.

Le *Journal d'un Inconnu* est plus qu'un livre brillant. C'est une méthode pour être honnête avec soi-même et avec les autres, le procès des intermédiaires. Un poète a tous les droits puisque ce n'est pas de lui-même qu'il s'agit, mais de sa poésie. Et de la poésie

(1) A reparaître aux Éditions du Rocher.

Jean Cocteau parle à merveille. Il n'a jamais vécu en dehors d'elle, jamais en deçà, mais toujours un peu au-delà. Ce qu'il a le courage d'en dire dans son dernier livre, restera comme un témoignage éclatant d'intuition et de célérité d'esprit sur les mystères de l'écriture.

Il n'est pas rare, comme on le sait, qu'un écrivain considère son nombril comme le centre de l'univers et nous le chante en vers ou en prose. Il est plus rare qu'à partir de ce nombril et de la petite circonférence dont il est le centre, cet écrivain s'aventure en terrain inconnu. Ce mode d'investigation que les bons logiciens nomment déduction, a ses charmes et ses surprises. L'écrivain — je veux dire l'homme — a l'enivrante sensation de découvrir un monde qu'il ignorait, et où se promènent les spectres hagards de quelques physiciens et mathématiciens.

Étranges rencontres que Jean Cocteau a menées à bien, avec une sorte de virtuosité qui laisse pantois, d'insolence qui réjouit. Il fait penser au gamin qui vit le roi tout nu. Certes, ce n'est pas sans danger que l'on peut se permettre pareille liberté. Il y a quelques risques à se hasarder parmi les nébuleuses. Seul M. Einstein serait capable de nous dire si Jean Cocteau a raison de considérer les distances comme « *trompeuses et résultant d'une erreur protective de notre machine* ».

Ce dont nous sommes plus certains, c'est qu'à l'image des miroirs qu'il affectionne, Jean Cocteau réfléchit avec gravité. De l'injustice d'autrui, il déduit la Justice. De l'hostilité, l'amitié. Ce sont de belles pages où la sérénité reprend tous ses droits. De très belles pages même où l'auteur ne pose plus le pied à terre que le temps d'un rebond; quelque chose qui fait que Cocteau semble avoir ramassé dans une poignée de mots tout le sel d'une vie disparate, tout le sens d'un destin, toutes les visions d'un poète, tous les faisceaux des forces qui l'ont agité depuis plus de trente ans et nous le font aimer.

*(Éd. Grasset.)* MICHEL DÉON.

## *LES ROMANS*

### *ENTRÉE EN PISTE DU CAPITAINE AU LONG COURS*

*Que le roman-confession puisse donner des chefs-d'œuvre, il serait fort sot de ma part de n'en pas convenir. D'ailleurs, c'est bien simple, tout peut donner des chefs-d'œuvre. Il n'y a pas de recette, donc pas d'exclusives. C'est pourquoi précisément, comme j'ai déjà eu l'honneur de le dire, je m'étonne de celle qu'on semble jeter sur le roman d'invention. J'y vois un appauvrissement et — puisque, dans ces articles,*

*il est question du public — une des raisons (une entre mille) de cette désaffection qui, dit-on, menace le roman.*

*Quelque chose, apparemment, vient me contredire : je veux parler de la vogue de ces ouvrages qui ne se donnent même pas des airs de romans, qui sont de purs témoignages, de purs souvenirs; de ces ouvrages où des capitaines au long cours, des trappeurs de l'Alaska et des experts en bestioles variées nous racontent leurs voyages, leurs aventures ou leurs observations. La descente de l'Amazone ou la montée de l'Anapurna, les amours du phoque ou les promenades en radeau, tels sont, paraît-il, les sujets vers quoi l'on court. Ne nous agitons pas. Cela n'est pas nouveau. Les souvenirs de voyages ont toujours eu leur public et, sous Louis-Philippe, la rage des Mémoires était telle que les publicistes en fabriquaient de faux à la chaîne. Dans* la Peau de Chagrin, *cherchant un travail « alimentaire » pour Valentin, Rastignac lui propose d'écrire des Mémoires. N'empêche, cette vogue a encore grandi — et, semble-t-il, aux dépens du roman. N'importe quel directeur de journal vous le dira. Qu'il publie un fragment de Mémoires de mousse et aussitôt les éditeurs l'assaillent, aventure qui ne lui arrivera guère s'il publie une jolie nouvelle ou un morceau de roman.*

*A quoi répond cette vogue? Va-t-en le savoir. Les raisons de ces engouements restent mystérieuses. Une chance encore. Imaginons ce que serait la littérature s'il y avait une « recette », si les éditeurs l'avaient découverte et si les auteurs avaient sans cesse devant eux cette tentation. Tout au plus, dans ce domaine, peut-on hasarder des hypothèses. Une de ces hypothèses est que le public a le goût de s'instruire. D'où serait également issu le succès des Digest.*

*Il y a de cela certainement mais peut-être moins qu'on ne pourrait le croire. Un vrai désir de s'instruire peut-il s'accommoder d'un tel éparpillement? Peut-on vraiment dire qu'il s'instruit, le monsieur qui lit successivement un article sur le plancton, un autre sur les faux dauphins et un troisième sur l'hypertrophie du calcium qui, comme chacun sait, fait de tels ravages parmi les éléphants? Ne cherche-t-il pas simplement à s'aérer l'esprit, à sortir de cette vie qui lui pèse et l'ennuie? Qui l'ennuie dans la réalité et dont, évidemment, le reflet dans le roman ne lui plaît pas davantage. S'il se penche avec tant d'affection sur les amours du phoque, est-ce bien pour le phoque? Pourquoi le phoque? N'est-ce pas plutôt parce qu'il est excédé de ne retrouver dans le roman que des amours toujours pareilles? Témoignage pour témoignage, souvenir pour souvenir, puisque, de toute façon, on ne lui donne que ça, il préfère ceux du capitaine à ceux du romancier, c'est trop naturel. C'est plus curieux, au moins. Mais le capitaine a-t-il vraiment triomphé du romancier ou n'a-t-il pas installé son sextant et sa boussole sur le terrain laissé vacant par le rétrécissement du roman? En d'autres termes, et par un curieux détour, ces témoignages sur des mondes inconnus ne donnent-ils pas à leur lecteur cette évasion, cette aventure et ce dépaysement qu'à force d'être témoignages (mais sur des mondes connus, des situations rebattues) le roman contemporain ne lui donne plus? Malheureux lecteur! Sa vie l'ennuie, il ouvre un roman, c'est pour l'y retrouver. Zut! il préfère les phoques. Ce mouvement paraîtra*

*mesquin à l'élite pensante. Mais l'élite pensante est la première à se ruer aux films de westerns.*

*Encore le western nous entraîne-t-il en pleine fantasmagorie. C'est notre opéra, le western, notre* Tosca, *avec la même mythologie, la même irréalité, les mêmes morceaux de bravoure (la cavalcade remplaçant l'air des clochettes et le coup de revolver l'ut de poitrine). Le roman d'invention est bien autre chose. Le romancier qui invente, qui délaisse sa propre mésaventure et les pacages qui lui sont familiers, ce romancier ne le fait pas sans prendre (et donner) quelques renseignements, c'est-à-dire sans enrichir d'autant son terreau. Par quoi l'on voit que l'invention, l'évasion et le goût de s'instruire, tout cela se touche plus qu'on ne le croit, cela aussi j'ai déjà eu l'honneur de le dire. Quand, dans* la Bête humaine *ou dans* l'Assommoir, *Zola nous décrit sa locomotive ou son alambic, ou, pour prendre des exemples plus frais, quand Georges Arnaud, dans sa* Lumière de Soufre (1) *et Hans Ruesch, dans ses* Igloos dans la Nuit (2), *nous décrivent, en même temps que leurs personnages, les menées des marchands de tableaux ou les arias de la chasse au caribou, il n'y a pas là seulement un décor mais une modification profonde des données mêmes du roman. Ces locomotives et ces Van Gogh ne sont pas des dessus de cheminée, mis là pour égayer les lieux. Ils jouent leur rôle. Ils pèsent sur l'action. Ils deviennent personnages à leur tour et, ainsi, jettent un jour neuf sur ce qui reste l'objet principal du roman : les cœurs et les reins des hommes et des femmes qui y figurent.*

*Telles sont les ressources du romancier lorsque, sortant de lui-même, s'aventurant dans l'inconnu, inventant son intrigue au lieu de s'en souvenir, la main dans la main avec des personnages dont lui-même ne sait encore que peu de choses et qu'il découvre au fur et à mesure, il ne dispose plus, pour sauver sa mise, que de son intuition, de son invention, de son génie créateur, bref, très exactement, de ce qui fait sa raison d'être.*

FÉLICIEN MARCEAU.

**ROBERT MERLE**

*LA MORT EST MON MÉTIER*

On avait déjà rencontré, dans des romans de Pierre Frédérix *(Mort à Berlin)*, Yves Malartic *(L'Homme aux poules)*, Georges Auclair *(Un amour allemand)*, ce personnage mythique et quelque peu « préfabriqué » de SS plus vrai que nature, fonctionnaire de la mort mécanisée, soumis jusqu'à l'inconscience, en tout cas jusqu'à l'insensibilité, à sa fonction de robot destructeur. Il n'intervenait dans ces livres, que de manière épisodique, et s'y parait d'aventure d'un certain romantisme nihiliste. Robert Merle a voulu tenter la gageure de nous faire participer de l'intérieur à la vie d'un « monstre » de cette sorte, tout au long d'une « autobiographie fictive » (la formule est de lui) de 325 pages. Le résultat n'est rien moins que con-

(1) Éd. Julliard.
(2) Éd. Albin Michel.

vaincant et, à aucun moment, le lecteur — pas plus que l'auteur — n'entre vraiment « dans la peau » de ce personnage synthétique. Peu de romans, ces années-ci, nous ont laissé une telle impression d'artifice constant, encore accrue par l'usage fastidieux du plus sempiternel des « trucs » d'écriture : toutes les dix lignes Robert Merle glisse dans les propos de ses personnages un mot allemand en italique (avec traduction en note), pour faire « couleur locale » et sans la moindre nécessité ni justification — car enfin, si un officier SS dit au narrateur : « Votre expérience peut être utile à la SS... » on ne voit pas pouquoi l'auteur lui fait ajouter (en italiques) : « *Ihre besondere Stärke, ist die Praxis* », pour traduire en note : « Votre point fort, c'est la pratique »; et cela presque à chaque page du livre.

Ni bon roman, ni témoignage au document valable, *la Mort est mon métier* apparaît — pour écrire comme M. Robert Merle — comme un *ersatz* littéraire, un peu à la manière de ces pseudo-romans de « Série noire » écrits par les imitateurs français de Peter Cheyney, ambition en plus, humour en moins.

*(Éd. Gallimard.)* CLAUDE ELSEN.

**ODETTE JOYEUX**
*A CŒUR OUVERT*

Aurions-nous attendu de Douce, qui trouvait la question posée par Jacques Laurent : « Avez-vous eu, en amour, l'envie d'être un homme? — si précise qu'elle ne peut prendre la forme d'un rêve, » de Chiffon, que Françoise Giroud nous présente comme « une petite fille pour qui la vie est un jeu où les perdants sont condamnés à devenir des grandes personnes », d'Odette Joyeux enfin, qui choisissait comme épigraphe à son premier roman une phrase du *Livre de Monelle*, qu'elle cachât sous son oreiller un Laclos ouvert à la lettre LXXXI? Telle, pourtant, semble bien être une des références secrètes de son dernier roman si gracieusement immoral. J'insiste sur le mot; il en vaut un autre en ces temps livrés au complexe de justification, où, du général de corps d'armée à l'inverti, il n'est de *coupable* qui n'entreprenne de faire appel. Laurent, le héros de *A cœur ouvert*, est l'amant d'une femme dont il pourrait être le fils. Il en reçoit, bien sûr, des mensualités. Peut-être parce qu'en lui passe un peu de la grâce qui donnait au *Chéri* de Colette son irresponsabilité de petit félin, peut-être parce qu'au contraire la convention détestable se trouve dénoncée, qui, du chef-d'œuvre de Colette au *Printemps romain de Mrs. Stone*, voulait que le gigolo réunît certaine simplicité, certaine indigence de fond à la perfection des formes, mais le *Chéri* d'Odette Joyeux nous paraît, dans le genre, *complet :* « Je le répète, l'argent a été le prétexte. Il excitait mes tendances les plus vicieuses. Il m'autorisait à aller d'une jeune fille adorée à une femme dont l'âge dénaturait nos rapports. Or, *Julia m'a plu.* L'attirance qu'elle a exercée sur moi est peut-être semblable à une maladie, mais, pour une fois, le mal me faisait vivre. »

Enfin un bel animal de proie pour qui la « pureté » soit une vertu ridicule — et l'argent des femmes une source d'exquises

vanités et d'exquises humiliations !... Le récit est composé dans sa majeure partie des deux lettres de Julia et de Laurent, l'une et l'autre adressées à la véritable coupable, la jeune fille. Face à cette rivale qui, elle, *ne paie pas*, Julia essaie de lutter en révélant le secret de ses amours avec Laurent. Celui-ci la quitte après l'avoir insultée. Alors, dans la pensée de corrompre l'union des jeunes gens, Julia, avant de mourir, fait de Laurent son héritier. Ainsi, quoi qu'il fasse, cette richesse le suivra pour attester, pour salir, mais aussi pour préserver. Car l'argent ne joue dans l'histoire de ce couple étrange et torturé que le rôle, cruellement absurde, d'un « prétexte ». Il n'est, pour s'en convaincre, que de reprendre la page magnifique où Julia, sa vengeance d'amour accomplie, évoque sur son lit d'agonie le « temps de la rencontre » : « Je ne veux pas que l'approche de la mort crée en moi un état héroïque. Non, je veux me garder telle que je fus... Je ne veux pas penser à autre chose qu'à ce qui a été... En constatant l'extraordinaire sentiment dont je suis investie, j'éprouve quelque honte, une timidité d'adolescente, et l'inquiétude que les jeunes filles éprouvent devant les secrets de la chair, je l'éprouve, moi, devant le mystère d'un sentiment. »

Consacrer, comme l'a fait la romancière, un dixième du livre à la réponse de Valérie à Laurent, c'est proportionner assez exactement le rôle de la jeune épouse dans l'histoire qui commence à la mort de Julia. Car j'avoue ne rien croire au mièvre dénouement par lequel Odette Joyeux semble vouloir éluder ce qu'elle a évoqué : « Ils se marièrent et ils vécurent heureux. » Nous savons qu'en réalité Laurent abandonnera bientôt sa *bathing beauty* pour revenir au « temps de la rencontre » — dans ce salon de thé plus réel que les bosquets de Clarens, où, par un après-midi d'octobre enchanté, une Gloria Swanson plus réelle que la vraie fit splendidement renaître Maman Colibri de ses cendres.

*(Éd. Gallimard.)* GUY DUPRÉ.

## *ÉRUDITION*

### LES PROBLÈMES DE L'ILLUMINISME

Lorsque l'administrateur d'une gazette, constatant avec inquiétude que la curiosité du public ne s'intéresse plus pour elle, cherche les moyens les plus habiles à réchauffer l'ardeur de ce dernier, il se décide souvent à prescrire au meilleur de ses rédacteurs qu'il participe à quelques-uns de ces conventicules où les explorateurs de l'ombre mettent en commun leurs découvertes : ainsi sont préparés tant de reportages, certes colorés, mais dénués de tout

caractère spirituel, sur les Aventuriers du Mystère ou les Chapelles du Grand-Paris.

Le propos de Maurice Colinon est différent. Le compte rendu de sa récente enquête : *Faux Prophètes et Sectes d'Aujourd'hui* (1) contient peu de peintures. L'auteur n'y décrit que rarement les cérémonies, souvent bizarres, où les hallucinés de l'arrière-monde puisent un piètre réconfort. En revanche il les juge et les distingue avec autant de science que de rigueur.

Remarquant que notre époque accorde aux thaumaturges un périlleux crédit, il tente tout d'abord d'analyser les principaux motifs des pratiques superstitieuses. Il en déduit facilement les causes externes. Il montre comment le chaos d'une ère où tout vacille, dégénère, se désagrège, se dissout et se confond, provoque dans l'âme des misérables, qui s'y plongent malgré qu'ils en aient, un sentiment d'angoisse dont les délivre provisoirement le recours aux magies.

Il énumère les principales de celles-là. Il en dénonce l'absurdité et l'incapacité. Mais on peut se demander si, séduit par un certain dogmatisme, il arrive à discerner la vraie nature de la satisfaction (de l'apaisement) que maintes gens éprouvent à jeter, conjurer, solliciter, interroger le Sort grâce à de délicates dispositions matérielles.

Torturées par les tragiques schémas de leur inconscient individuel, auxquels s'ajoutent les dramatiques images que leur imposent les inconscients collectifs, ces turbulentes personnes, à contempler des allégories divinatoires, à exécuter (à inventer) des gestes symboliques, font naître dans l'agitation de leurs ténèbres intérieures des emblèmes secourables qui les éclairent momentanément et les pacifient. L'exposition progressive et comme rythmique des lames d'un jeu de tarots, l'élaboration pittoresque d'un horoscope, si faux soient les pronostics que l'on en tire, ont une efficacité immédiate indubitable, car elles permettent à l'âme malade de reconnaître les causes de sa souffrance et de les abolir provisoirement.

Maurice Colinon, ayant démasqué de son mieux les sorciers, dresse le catalogue des sectes actuellement les plus actives à l'occident de l'Europe. Il fait assez bon marché de la théosophie. Par contre, il a tort de penser que de l'anthroposophie il ne « doit rester, aujourd'hui, que des bribes » : les disciples de Steiner et les directeurs de la *Christengemeinschaft*, association de chrétiens anthroposophes, qui célèbrent de remarquables rites gnostiques, se livrent en effet dans les deux Allemagnes à une propagande fort intelligente et opèrent de nombreuses conversions. Quant au Cao-Daïsme, ce syncrétisme viet-namien, Maurice Colinon lui consacre une étude des plus contraignantes et des mieux prouvées.

En ce qui concerne les conciliabules, qui pullulent actuellement en France et qui se réclament de l'institution chrétienne, l'auteur aurait pu marquer avec une détermination encore plus grande que

(1) Éd. Plon.

celle dont il fait preuve, que leurs membres pour la plupart professent les hérésies classiques du Saint-Esprit.

Persuadés qu'ils vivent dans le Troisième-Age du Monde et qu'ils subissent l'influence directe du Paraclet, non seulement ils déchiffrent dans les malheurs de notre planète les signes de la Fin des Temps, mais encore ils supputent la date exacte du Retour du Seigneur et de l'ouverture du Règne de Mille Ans. Cet esprit eschatologique exalté produit des effets banaux, pareils à ceux que l'Histoire du Christianisme enregistre de siècle en siècle : anathèmes fulminés contre les Églises établies, glossolalie, guérisons miraculeuses, refus des obligations civiques et militaires.

On ne saurait imputer sans erreur au protestantisme l'étrange multiplication d'illuminés dont souffre notre continent : avant le XVI<sup>e</sup> siècle, dès qu'un fléau menaçait la chrétienté de destruction, celle-ci enfantait des enfants terribles qui divaguaient, se taisaient, vaticinaient, imposaient les mains, semblables en tout à nos *Adventistes*, nos *Antoinistes*, nos *Témoins de Jéhovah*. Érudit comme il est, nous ne saurions imaginer que Maurice Colinon ignore les Fraticelles, et Joachim de Flore, et les Frères du Libre-Esprit, et les Savonarolistes.

Le remerciant donc pour les lumières qu'il nous a données, nous nous permettrons de lui suggérer d'étudier bientôt les confréries de béats et de dévots qui, sans jamais se départir d'une parfaite soumission à l'Église catholique, s'exercent à des ascèses nouvelles et à des spéculations peut-être hasardeuses : il y aurait là matière à un volume des plus utiles.

ALBERT-MARIE SCHMIDT.

## *LES LETTRES ÉTRANGÈRES*

## LETTRE DE LONDRES

On n'a jamais tant publié de livres. La moyenne pour l'année 1952 a été de trois cents par semaine, dont dix romans par jour. Parmi ceux qui méritent de retenir l'attention, j'en ai sélectionné douze qui m'ont particulièrement frappé.

Par ordre chronologique, voici d'abord « *Chiaroscuro* » (1). C'est une autobiographie du peintre John Augustus. Le titre donné aux extraits parus dans la revue *Horizon* en marque bien le caractère : *Fragments d'une autobiographie*. Croquis de person-

(1) Cape, 30-

nages célèbres, souvenirs de jeunesse, récits de voyage et de randonnées bohémiennes (John Augustus a toujours été passionné par les romanichels et parle parfaitement leur langue), anecdotes, réflexions se succèdent dans un désordre apparent et sans aucune recherche de style. C'est l'œuvre d'un artiste de génie qui a su porter jusqu'à leur complète maturité les dons qu'il a reçus (talent, observation, vigueur, santé), et qui, malgré l'adoration que lui portait la jeunesse et l'aristocratie, malgré l'extraordinaire célébrité qui l'entourait, a su rester indépendant et fidèle à lui-même. Il se penche sur son passé sans illusion et sans nostalgie. Beaucoup de critiques lui ont reproché l'absence de structure de son livre, le décousu de son récit, ses constantes digressions, la facilité de son style, la trop grande rareté des commentaires sur sa peinture, en un mot la discrétion trop voulue de cette autobiographie. D'un si grand artiste, d'une personnalité si éclatante, on avait le droit, prétendent-ils, d'attendre davantage. John Augustus a répondu à l'un d'eux, dans la revue *Tribune*, une lettre véhémente. Mais cette réponse était inutile. « *Chiaroscuro* » est à l'image même de son auteur et de ses tableaux : fraîcheur et rareté du coloris, charme, vigueur, refus de toute gravité et de tout intellectualisme.

« *So Long To Learn* » (1) est également une autobiographie : celle du poète officiel John Masefield. Je suis sûr que bien des gens, même très au courant de la littérature anglaise contemporaine, ignorent l'existence de ce poète officiel. Il n'a jamais recherché la publicité. Il a cependant écrit de charmants poèmes, à la fois lyriques et descriptifs, dans une langue traditionnelle, mais sans archaïsme, parfaitement indifférente aux modes et au jargon philosophique qui fleurissent depuis vingt-cinq ans. John Masefield est né il y a plus de quatre-vingts ans, dans le Herefordshire. Ses parents étaient fermiers. Il a grandi dans un milieu rural aujourd'hui disparu qui ignorait le machinisme et la dépopulation et conservait jalousement ses légendes et ses coutumes régionales. Il fut marin dans la marine à voiles, visita l'Europe et l'Amérique, fréquenta le monde littéraire à Londres, Paris et New-York, mais conserva toujours sa modestie, sa simplicité, son honnêteté intellectuelle, sa façon un peu rude et solitaire de vivre. Plus qu'un écrivain qui aurait été fils de fermiers, marin et voyageur, c'était un fils de fermier, un marin et un voyageur qui avait le goût d'écrire. Il a connu de sombres moments, surtout dans la marine, mais il a su les raconter avec moins de noirceur et de désenchantement que les poètes d'aujourd'hui. Son livre, comme celui de John Augustus, est construit avec nonchalance. Masefield a d'ailleurs expliqué qu'il n'avait pas voulu écrire une autobiographie, mais un essai autobiographique développant trois thèmes principaux : la paysannerie du XIX^e^ siècle où il a grandi ; les livres qui l'ont intéressé et les circonstances de leur découverte ; enfin, (thème qui lui est particulier) la renaissance d'un art de tradition. Il demande le retour à la poésie de circonstance et aux lectures

(1) Heinemann, 18- .

publiques de poèmes : ce qui est une riche idée à une époque où les revues des poètes sont si rares et vivent si difficilement. Masefield, d'ailleurs, n'a pas pensé à cette circonstance précise en rédigeant son appel. Il a toujours été hanté par le désir d'établir un contact personnel entre l'écrivain et son public.

Dans la cohorte des jeunes écrivains qui se sont révélés en Angleterre depuis la dernière guerre, William Sansom et P.-H. Newby comptent parmi les plus doués et les plus originaux. Ils ont publié l'un et l'autre un livre en 1952 : William Sansom, un recueil de nouvelles « *A Touch Of The Sun* (1) » ; P.-H. Newby, un roman « *A Step To Silence* (2) ». Sansom s'affirme à nouveau comme un maître du récit par sa technique, sa concision, l'économie de ses moyens, sa façon de soutenir l'intérêt, et la poésie de ses évocations. Mais, au fond, il n'a rien d'un conteur. Son habileté, son imagination constante, ravissante, fascinante, trompent le lecteur. C'est avant tout un poète. Un poète du fantastique et de l'humour, qui pour s'expliquer a choisi la nouvelle. Il réussit parfois à faire naître le drame et l'angoisse sans que l'on puisse comprendre comment, (ainsi *le Baiser*, nouvelle publiée dans un précédent recueil : « *Something Terrible, Something Lovely* »). Il s'amuse plus souvent à décrire la toile de fond de son histoire d'une façon charmante et très documentée. Le sujet devient alors l'Espagne, l'Autriche, Venise, Soho, la banlieue de Londres. Les personnages et les intrigues ne sont là que pour justifier la toile de fond. Son meilleur livre me paraît être « *South* », un recueil de nouvelles qui ont pour cadre la Méditerranée. Dans les dernières pages d'un autre recueil « *The Passionate North* », qui peint les pays scandinaves et les îles d'Écosse, il a rapidement précisé la philosophie sous-jacente à tous ses livres : « Patience et pitié. » J'attends avec une grande impatience un livre qu'il écrira sûrement un jour ou l'autre, car il agrandit de plus en plus le domaine de sa fantaisie : *Sansom en Amérique*.

On mesure parfois le degré de culture du public anglais aux programmes de Radio qu'il écoute. Il y a celui qui écoute le *Home Service*, celui qui écoute le *Light Program* et celui qui écoute le *Third Program*. On pourrait envisager un quatrième groupe : celui qui n'écoute pas la Radio. Le *Third Program* possède trois vertus : la parfaite moralité, le sens de la responsabilité, et la recherche de l'esthétisme. Il a également des défauts : l'académisme, une discrétion excessive, un certain manque de vie. Newby, dans une préface fort amusante, avoue qu'il travaille beaucoup pour le *Third Program*. Cet attachement, tant intellectuel que professionnel, lui permet de mieux comprendre et dépeindre les auditeurs de ce *Third Program*. Il les a donc pris pour sujet d'un roman qui se déroule dans une École normale d'instituteurs. Son livre est d'une grande qualité poétique, profond mais un peu trop irréel, émouvant et très personnel.

(1) Hogarth Press, 12-6.
(2) Cape, 12-6.

J.-D. Scott est un jeune écrivain, moins personnel que Newby ou Sansom, mais plus artiste. Son roman « *The Way To Glory* (1) » a été très remarqué. Comme Newby, il s'appuie sur des documents authentiques et fait preuve de la plus entière bonne foi. Mais, là où Newby met finalement en jeu sa propre conscience d'écrivain, Scott est trop souvent préoccupé par la mode et le « bon ton » Il a choisi un sujet quasi-politique et, pour plus de facilité, le traite d'une façon toute objective. Son style est parfait, mais ses personnages manquent de vie. Ce sont des symboles idéalisés, des abstractions semi-politiques, comme on trouve dans les journaux de la bonne société.

L'un des écrivains les plus discutés de l'année est Angus Wilson qui a publié deux livres : un essai biographique sur *Emile Zola* (2) et un roman sur l'homosexualité dans le monde littéraire : « *Hemlock And After* (3). » Son étude sur Zola est lucide. Elle n'a pas la prétention d'être originale mais, par une référence habile aux travaux de Freud, donne du sujet une image claire et intelligente. Freud apparaît aussi dans « *Hemlock And After* », mais avec ironie et sans jamais être pris au sérieux. Cela donne un livre curieux, mais pas complètement réussi. Plaisant et intelligent sur le plan de la satire, mais tout à fait manqué sur le plan romanesque. Brillant, hystérique et souvent loufoque, le personnage principal que certains critiques ont appelé un « nouveau Gide », est en fait le plus faible personnage du livre et, loin de ressembler à Gide, fait preuve d'une incroyable médiocrité. Pour toutes ces raisons, « *Hemlock And After* » est un livre sophistiqué. Il fait cependant naître la sympathie et l'intérêt lorsqu'il décrit l'état d'esprit de certains névrosés prêts à sombrer dans la folie.

Somerset Maugham, dans sa retraite, n'a pas complètement, par chance, abandonné la plume. Il avait annoncé, il y a quelques années, qu'il renonçait aux romans, aux nouvelles et aux pièces de théâtre, et n'écrirait plus que des essais « illisibles » pour sa seule distraction et celle de quelques « vieux fantômes » de son espèce. Inutile de dire que ces essais sont parfaitement lisibles. « *The Vagrant Mood* (4) » notamment, est aussi passionnant, précis, bien fait, et intelligent que tout le reste de son œuvre. Loin de n'intéresser que les « vieux fantômes » ils ont rencontré auprès du public un grand succès. Ils précisent, sans le modifier, le visage que la vie et l'œuvre de Maugham lui avaient dessiné. Leur philospohie prolonge parfaitement celle qu'il avait exposée dans « *Summing Up* », « *A Writer's Notebook* » et que l'on trouve sous-jacente à toute son œuvre. Les livres de ce doyen des lettres anglaises ont moins vieilli, depuis un demi-siècle, que bien d'autres ; et Somerset Maugham me semble, à soixante dix-huit ans, aussi

(1) Eyre and Spottiswoode, 12-6.
(2) Secker and Warburg, 10-6.
(3) Secker and Warburg, 12-6.
(4) Heinemann, 12-6.

jeune que les écrivains qui ont vingt, trente, ou quarante ans de moins que lui.

« *The P. E. N. Anthology Of Verse* (1) » est, dans son ensemble, passionnante et émouvante. Le parti pris en est absent et l'on y trouve, parmi les meilleurs du lot, des poètes qui gagnent leur vie comme ouvriers agricoles. Cette Anthologie procure le même intérêt que celles publiées avant et pendant la guerre par de jeunes poètes, et notamment celle de John Lehmann. Depuis quelques années, les journaux publient régulièrement des articles regrettant la disparition des revues de jeunes et s'interrogent sur les raisons de cette disparition. (Pourquoi, d'ailleurs, ces mêmes journaux n'ouvrent-ils pas quelques-unes de leurs colonnes aux jeunes écrivains?) Il existe en réalité une douzaine de ces jeunes revues. Elles sont fort sympathiques, sans être très bonnes. Il faut opposer leur rareté à l'excès de livres nouveaux dont je parlais au début de cet article, et constater que la situation de la littérature d'imagination n'est pas, en Angleterre, aussi mauvaise qu'on le dit. J'en veux pour preuve cette anthologie du P. E. N., dont la parution régulière est garantie pour trois ans au moins, et qui est certainement la meilleure revue de poètes vivants que j'ai lue depuis longtemps. On dit souvent que les poèmes n'ont plus aujourd'hui pour lecteurs que les poètes eux-mêmes, et que la poésie compte plus de poètes que de lecteurs. En lisant l'anthologie de P. E. N., on s'aperçoit que la qualité d'inspiration et d'écriture des poètes de 1950 est telle que ces affirmations risquent bientôt de n'avoir plus de sens.

John Sykes et Leslie Gillespie sont deux jeunes romanciers pleins de promesses. John Sykes s'est fait connaître en publiant deux romans la même année : « *The Levantine* (2) » et « *The Romantic Wife* (3) ». Leslie Gillespie a publié « *The Man From Madura* (4) ». Ces romans ne donnent jamais l'impression d'être des « premiers livres », si ce n'est par l'intensité des sensations exprimées. Et cela n'a rien d'étonnant. Car, si leurs auteurs sont jeunes (Sykes a trente-trois ans et Gillespie trente-deux), ils ont subi plus profondément que d'autres peut-être les diverses épreuves réservées à leur génération. Ils ont préparé leurs livres pendant de longues années de guerre et dans bien des pays.

John Sykes appartient à la secte des Quakers. Peu nombreux, mais fort influents, les Quakers comptent parmi leurs membres un nombre surprenant d'hommes remarquables. Obéissant aux principes des Quakers, Sykes est pacifiste, et n'a pas fait la guerre comme combattant, mais comme ambulancier. Pendant la guerre russo-finlandaise, d'abord, puis, ayant traversé la Russie en guerre, dans le Moyen-Orient, la Grèce, la Palestine et l'Égypte. Pendant dix ans il a parcouru trois continents : l'Europe, l'Afrique et

(1) Michael Joseph, 10-6.
(2) Werner Laurie, 10-6.
(3) Werner Laurie, 10-6.
(4) Borjdman, 10-6.

l'Asie. La rectitude morale de ce jeune Quaker et sa singularité d'esprit, l'ont conduit à ne faire état dans ses romans que des problèmes spirituels des peuples qu'il a étudiés, en dédaignant tout pittoresque exotique et facile. Il est hanté par le problème religieux et par le problème sexuel. Ces deux forces se combattent dans l'âme de ses personnages et il tente de les conduire jusqu'à un apaisement et une recherche spirituelle. Renouvelant constamment le décor de ses romans, il parcourt le monde à grandes enjambées. « *The Levantine* » se passe à Alexandrie. C'est, de ses deux romans celui qui a connu le plus grand succès, car il dénote une aisance d'écriture, une unité, une perfection dignes des romanciers chevronnés. « *The Romantic Wife* » qui se passe à Londres, à Brighton, à Chypre et à Athènes, est plus ambitieux, plus étrangement inquiétant et laisse penser que Sykes approfondira ses thèmes et son art dans l'avenir.

« *The Man From Madura* » est un livre d'une force extraordinaire. Tout d'abord à cause de l'Inde, où Gillespie a fait la guerre de nombreuses années, et qui, à travers les pages du roman éclate de toutes ses couleurs, et de toute sa violence, dans un mélange d'horreur et de beauté. Ensuite à cause de Victor Rafael, son héros : un Anglo-Hindou, personnage antilittéraire et inoubliable. Aux forces qui servent de toile de fond à son livre (la guerre des Indes, la campagne des Bermudes, les agitations politiques), Gillespie a opposé une sorte de colosse violent et tragique, semblable aux héros d'Hemingway, mais avec plus d'humanité à mon goût, plus de subtilité, et de vie authentique. C'est un écrivain qui veut rendre justice aux hommes d'action. Son roman est solide, brutal, lyrique, mais rempli d'une amère compassion pour le stoïcisme et d'une grandeur digne des tragédies authentiques. « *The Man From Madura* » fait appel au goût le plus populaire — il est très proche de l'écriture cinématographique — mais c'est une œuvre qui mérite cependant l'analyse de la critique. Peut-être est-ce un livre unique, un de ceux qu'un auteur ne porte en lui qu'une seule fois dans sa vie, et qui le brûle ; peut-être est-ce au contraire le premier d'une série de romans qui iront en s'approfondissant davantage. Mais ils ne pourront pas être plus vivants que celui-là. Car la rencontre d'un tel sujet et d'une telle imagination a donné un surprenant résultat.

ROLAND CAMBERTON.

**BERTOLT BRECHT**

*LE ROMAN DE QUAT' SOUS*

Comme il est dangereux de toucher à un souvenir prestigieux ! Tout le monde se rappelle l'*Opéra de quat' sous*, ce film de Pabst qui nous enchanta vers les années 30. La mise en scène, le jeu des acteurs, la poésie cinématographique et surtout la musique de Kurt Weil d'une âpreté romantique si moderne composaient avec l'argument de Bertolt Brecht inspiré par le *Beggar's Opera* de John Gay. Quelle part revenait à chacun dans ce succès? Impossible de le dire. Bertolt Brecht a voulu tirer son épingle du jeu, il a écrit le roman dont le

film aurait été tiré... si ce roman avait existé en 1928. Idée originale et séduisante, mais il aurait mieux fait de résister à cette tentation.

Certes nous retrouvons tous les pittoresques personnages du film : le prude, papelard et si respectable Peachum, grand-maître des mendiants, sa fille Polly et Macheath le surineur et tous les comparses aux silhouettes inquiétantes et misérables, mais la féerie a disparu. Elle s'est réfugiée dans les poèmes, ballades et chansons qui servent d'introduction à quelques chapitres et nous rappellent que Bertolt Brecht est un vrai poète : les paroles sont d'une qualité bien supérieure aux refrains qu'ont popularisés dans la version française du film Florelle et Margo Lion. Mais l'histoire elle-même? L'intérêt se perd, se dissout au long de ces copieux chapitres dont l'ensemble atteint quatre cents pages en petits caractères. Une donnée burlesque ne se soutient pas si longtemps : l'humour noir, comme le fantastique, requiert la brièveté. Un sujet irréaliste comme celui qu'avait choisi Brecht réclame la stylisation, l'arabesque littéraire et la concision. Ce n'est pas parce que l'action se passe dans les bas-fonds et met en scène un peuple de mendiants, de filles et de filous que le roman en devient pour autant un roman réaliste. Brecht n'a pas voulu faire une peinture de l'Unterwelt londonien au début de ce siècle (ou bien il a échoué complètement), mais une satire sociale virulente, forcenée par le moyen d'une fiction poétique. On ne croit pas à l'existence de Peachum ni à la réalité des ébouriffantes intrigues où il est mêlé, mais il existe pour nous comme figure symbolique. Ce qui, bien sûr, est tout autre chose.

Si Bertolt Brecht escomptait nous donner une leçon politique, le film y réussit bien mieux que le roman : le prêchi-prêcha socialo-humanitaire qui alourdit maint chapitre lasse la meilleure volonté. L'auteur peut remercier Pabst d'avoir gêné sa veine prédicante, il a transmis plus sûrement sa pensée dans une œuvre de collaboration que dans son roman où il a les mains libres pour agir en seigneur et maître.

*(Éd. Corrêa.)* MARCEL SCHNEIDER.

**ERSKINE CALDWELL**

*SOLEIL DU SUD*

Dans ce petit recueil de nouvelles, on retrouve Erskine Caldwell avec plaisir. Et c'est un plaisir de redécouvrir ainsi l'Amérique. L'Amérique de Caldwell, la Géorgie. Et tous ces « p'tits gars de Géorgie » n'ont pas changé. Pourquoi changeraient-ils? Ils sont restés primitifs et simples. Gentils et inconsciemment cruels. Ils connaissent un peu la Bible et savent qu'ils sont éternels. Mais qu'ils ne sont éternels que sur cette terre tragique, leur Géorgie. Ils peuvent laisser moisir un type toute la nuit dans un puits *(Le Nègre dans le puits)* pendant que leurs chiens chassent le renard. Ils savent qu'au matin le type sera délivré et que le Bon Dieu leur donnera deux chiens de plus pour les remercier. C'est le nègre qui les donnera pour qu'on le délivre du puits. Mais que ce soit un nègre ou le Bon Dieu... Pourquoi le Bon Dieu ne serait-il pas un p'tit gars de Géorgie? Ils peuvent bien se marier, partir, revenir avec une autre femme, laisser celles-ci se battre entre elles et aller dormir

*(La Nuit que le vieux est revenu)* ils pensent que si le Bon Dieu a créé tant de filles, en Géorgie, c'est pour qu'on en profite. Ils ont toujours la même paresse devant leurs champs de maïs. Ils préfèrent aller admirer toute une après-midi la femme du voisin, tandis que celui-ci construit une cabane dans des marais interdits *(Une Case neuve)*. Et pourquoi le doigt de Dieu ne précipiterait-il pas le mari dans ces marais interdits? Oui, ce sont bien les mêmes p'tits gars. Et la même Géorgie. Les mêmes champs de maïs. Le même soleil. C'est le soleil qui donne le titre de ce petit livre. Le soleil qui interdit à Lavinia de se faire voir en compagnie de l'homme qu'elle aime, parce qu'elle a du sang noir *(Retour vers Lavinia)*. Le soleil qui empêche même les morts de dormir en paix en Géorgie *(La Mouche dans le cercueil)*. Le soleil pour lequel Myrtle se tire une balle de revolver *(Champ de soleil)*. Pour ce « champ de soleil » qu'elle voyait de sa fenêtre et qui la laissait desséchée sur son lit, tandis qu'elle entendait toujours le même disque tragique. Le même soleil que voit Roy de son lit d'invalide *(Un Couteau pour couper le pain de maïs)*. De son lit dans lequel il cache un couteau, pour « couper une tranche de ses jambes engourdies », parce qu'il n'y a plus de lard pour aller avec le pain de maïs. Oui, c'est ce soleil-là qui illumine ce petit livre. Un soleil que le Bon Dieu a voulu ainsi sur la Géorgie. Et que, par delà l'éternelle simplicité de vie de tous les p'tits gars de Géorgie, Erskine Caldwell retrouve pour notre plaisir.

*(Éd. Gallimard.)* JEAN-LUC TERREX.

## *LE THÉATRE*

### *SUD,*
### de JULIEN GREEN

Est-ce faire un bond inutile? Mais comment ne pas enrager lorsqu'un M. Ambrière, dans un hebdomadaire, met en parallèle Julien Green et M. Jacques Deval pour montrer au premier tous les dons de « dramaturge » qu'il ferait bien d'aller étudier chez le second... Quoi ! C'est donc *Il était une gare* qui vous donne « le sentiment d'une présence » et celui du « vrai théâtre »? Et vous avez besoin, après cela, de prendre ce ton pleurnicheur et condescendant tout ensemble pour regretter que Julien Green n'ait pas écrit une pièce de « vrai théâtre », au lieu d'une pièce « de romancier ». Quel mépris dans ce mot ! Et comme c'est commode : d'un côté les habiles faiseurs, qui ne sont ni Shakespeare ni Molière, certes, mais enfin, on les nomme « dramaturges » tout de même, parce qu'ils acceptent je sais trop quelles règles pour vendre leur marchandise à ce fameux public parisien (le meilleur du monde, naturellement). De l'autre côté, les romanciers, qui ont bien du talent, mais que voulez-vous, c'est triste, ils ont pris la mauvaise

habitude de l'épaisseur dramatique au roman. Ah ! M. Ambrière, on voit bien que vous n'êtes pas romancier, ou si peu. On voit aussi que vous savez comment raisonnent les salles de ce beau Paris, et les inepties monumentales que l'on entend dans ces fumoirs d'entractes où le destin d'une pièce se dessine à coup de « mots bien parisiens ». Tout ce brouillamini brillant, tout ce qui est rouge et or, mais pas fatalement théâtre, vous a monté à la tête. Vous êtes, avec nombre de vos confrères qui ont boudé *Sud*, ceux dont le public guette les sourires ou les mines importantes pour savoir s'il doit rire, aimer, comprendre ou rejeter. Voilà comment les auteurs que vous nommez « dramaturges », nous sommes nombreux à les nommer faiseurs, et votre fameux « vrai théâtre », nous l'appelons théâtre de digestion.

*Sud* vient de loin. Très exactement d'un roman inachevé de Green, *les Pays lointains,* dont il a donné un fragment à la fin de son *Journal* (I, 1934). La plantation de Bonaventure est déjà là, telle que dans *Sud,* et on jurerait que Wakhewitch, pour réaliser son décor enchanteur, a lu cette phrase : « ... On voyait l'espèce de chevelure pâle qui pendait aux ramures ténébreuses, s'agiter étrangement comme sous l'haleine de bouches invisibles... » et qu'il a respiré cette « odeur de jasmin » qui flotte dans les jardins de la plantation. L'oncle Édouard est là, et une tante Éveline et une tante Laura, qui deviendront une seule Mrs. Strong, avec le même fauteuil à bascule et les mêmes biscuits d'apaisement (dans le roman, un jeune homme s'est fait sauter la cervelle pour les yeux de tante Laura. *Sud* ne retient pas ce détail, mais on y pense un peu quand même), et la jeune cousine Angélina, fort occupée de ses cheveux et de lettres fiévreusement écrites, la nuit (mais elle est laide, dans le livre, d'une laideur qui l'obsède), enfin Elizabeth est là, projet de Regina, étrangère à la famille, à la plantation, à l'acajou de ces meubles, au chant de cet oiseau moqueur. L'atmosphère de *Sud*, quelques-uns de ses personnages, et les *familiar things* (ici, il faudrait se souvenir d'un vers de Keats) de Julien Green. Pour trouver une forme dramatique, Green a fait effort. Il a décidé que sa pièce se déroulerait le 11 avril 1861, à la veille de la guerre entre le Nord et le Sud, ce qui permet des allusions historiques, un fatum temporel, des oppositions politiques, et surtout des équivoques : Mac Clure, interrogé par Broderick, suppose que Ian est « déserteur ». Plus tard, lorsque Ian lui criera sa douleur d'être partagé, Mac Clure supposera que le lieutenant hésite entre le Nord et le Sud. On voit que Green n'a pas craint les vieilles recettes, qu'il les a traquées : l'accusation de « déserteur » proférée par Mac Clure prend une résonance extrême si on la traduit dans le langage du vrai drame de Ian, qui est, en quelque sorte, sur le point de déserter la condition dite normale des hommes. Des moyens plus forts ne sont pas oubliés : l'apparition de l'Uncle John, vieux prophète aveugle chargé de nous annoncer le prochain passage de la colère de Dieu. Cette prophétie, si directe, gêne un peu. Je sais bien : Green a choisi telle date de l'histoire des États-Unis, en un point précis du Sud, ce qui entraînait le problème de la condition des noirs,

une scène au moins pour agiter ce problème... L'Uncle John devait alors montrer les insuffisances du paternalisme, l'urgence de l'amour tel que l'Écriture Sainte l'exige. Mais fallait-il aussi que le vieil esclave libéré eût percé l'âme du « lieutenant étranger »? Green a sans doute cru, ou on lui a fait croire, après les deux premières représentations, que le public ne comprenait pas assez le trouble de Ian. Il a ajouté encore au rôle de l'Uncle John, le chargeant de dire que Ian ne parle pas aux femmes comme les hommes ordinaires, ce que je n'ai pas lu dans le texte donné dans cette revue. J'insiste, parce qu'à vrai dire, j'ai eu constamment l'impression que Green avait peur de n'être pas compris. La scène entre la métisse Eliza et le noir Jeremy est-elle bien utile? Fallait-il encore montrer qu'aux yeux des domestiques, Ian n'est pas un personnage « de qualité »? De même, est-ce que Mrs. Riolleau et sa fille viennent faire quelque chose de précis? Mais il fallait peut-être montrer la vie la plus normale, le falbala des réceptions, les jeunes filles à marier, tandis que le duel à mort s'organise, pour en souligner une dernière fois l'insolite...

Julien Green avait d'abord projeté de situer sa pièce à Messine dans un tremblement de terre. Je suppose que dans ce cas il aurait recherché de même toutes les circonstances qui auraient pu l'aider à recouvrir le secret de son œuvre. La pudeur n'est pas son moindre trait. Ici, cette pudeur devait passer par le mégaphone du théâtre. Je crois d'ailleurs que l'aspect conventionnel des romans de Green, comme de *Sud*, cette épaisseur artisanale des moyens, ce camaïeu grisâtre de la nonchalance, sont moins dans une incapacité au sensationnel que dans la peur du cri nu. Ce que Hawthorne (in *Twice Told Tales*) appelle *an involuntary reserve.*

Julien Green a eu peur de crier, mais il a voulu parler. On lui est reconnaissant de l'un comme de l'autre.

Faut-il que des spectateurs aient l'esprit *si mal tourné*, je dis bien, pour n'avoir pas compris le secret de *Sud?* Il va donc falloir tomber dans la gaudriole hussardine dès que l'on voudra exprimer certains troubles? On a tôt fait de dire que *Sud* est une pièce « *sur* l'homosexualité », comme il y a des pièces sur l'avarice, ou sur le mur du son. A ce compte, *Dialogue des Carmélites* serait non *sur* la grâce mais « sur la vie dans les couvents » (ça a l'air d'une blague, mais je l'ai entendu récemment). Il semble plus vrai de dire que *Sud* est *sur* les points de suspension du *Journal* de Green ; sur le thème des amours interdites *dans l'absolu*, plutôt que sur telle ou telle interdiction morale d'un amour. Que *Sud*, dépassant le domaine de l'homosexualité, exprime un conflit entre un amour que l'on souhaiterait et une force amoureuse qui emporte tout. Voici pourquoi.

Ian n'est pas un homme qui a choisi d'être en dehors des autres pour vivre une passion anormale : comme il nous toucherait peu ! Mais un homme qui n'a eu jusqu'ici que le pressentiment de son état. Quand il rencontre Mac Clure, tout s'éclaire en lui. La fureur qu'il éprouve, apprenant que Mac Clure a écrit une lettre d'amour à Angelina, est, pour une part, destinée à préparer l'aveu qu'il fera d'un amour pour elle, auquel il ne croit pas ; pour une autre

part de jalousie pure. De même, ayant décidé de parler à Mac Clure, de le provoquer peut-être, il aura un sursaut, se tournera vers Regina, non plus pour la défier rageusement, mais peut-être pour qu'elle le comprenne. Ce sursaut est la chose la plus bouleversante de *Sud*. Dans les deux cas, c'est le même aspect du drame, le seul aspect qui compte ici. Sans l'arrivée de Mac Clure, Ian restait incertain de lui-même et ignorait peut-être cette incertitude. Il aimait peut-être Regina, il l'emportait vers le Nord, vers leur pays commun : le froid. Il devenait un Édouard Broderick.

Je n'arrive pas à parler de *Sud* comme d'une pièce de théâtre (cela fera plaisir à M. Ambrière). Quand l'application de Green détonne, je l'ai dit, mais j'ai expliqué pourquoi. Quand elle fait mouche (parallélisme du récit par Angélina de sa lettre mangée et du récit par Mac Clure de son rêve d'Angélina), elle prouve que Green est incontestablement un auteur dramatique. *Sud* est certes une excellente pièce où de jeunes acteurs ont pu donner leur mesure, où un habile metteur en scène, Jean Mercure, a pu montrer de quelle précision il était capable. Seulement, on ne cesse d'y entendre des passages entiers des romans de Green. S'il en était besoin, le théâtre souligne l'importance de ces romans. J'aurais ici trop de choses à dire.

On rapprocherait *Sud* de *Moïra* (que Green, dans son *Journal*, appelle « un cri de haine contre l'instinct »), en songeant à la bataille avec Praileau, ou à la peur qui s'empare de Joseph lorsqu'il entend les mots qui sortent de sa bouche, à la cafeteria (hurler le nom du Christ en réponse aux jurons et avouer à Mac Clure de quoi l'on brûle : même démarche de terreur), ou à la lenteur de *Moïra*, qui est comme celle de *Sud* une fausse lenteur ; il s'agit bien, dans les deux cas, d'un mouvement constant d'accélération à coups de ralentis répétés. Ce qui est lent, dans *Sud*, c'est la guerre, ce qui court c'est la blessure de la foudre en Ian, comme ce qui était lent, dans *Moïra*, c'étaient les attaques des camarades de Joseph, ce qui courait, c'était le péché, vers lui. On songerait à *Adrienne Mesurat* chaque fois que *Sud* se laisse envahir par la quiétude conformiste de la famille, en qui couve le drame. Julien Green est inimitable à ces faux-semblants. Quand Mrs. Strong, sur son fauteuil à bascule, joue à exaspérer Ian, elle a, au milieu de ses éventails, une petite phrase sur « le beau sexe » (« l'autre, justement ») qui est une provocation de même valeur que les petites phrases de M. Mesurat quand il joue au trente et un avec ses filles. Green a le pouvoir de prendre entre ses mains de telles phrases banales, éculées, de les presser, de les tourner, de leur arracher un cri qui les fait ressembler à des éléments traduits d'une autre langue. Ce pouvoir fait merveille au théâtre. On songerait aussi à *Léviathan*, pour cet inflexible déterminisme qui conduit Ian à se briser contre Mac Clure, comme Guéret contre Angèle, sans que rien ne puisse les sauver ; déterminisme si proche de Hawthorne (1). On penserait surtout à *l'Autre Sommeil*, où *je*,

(1) Voir à ce sujet la magistrale étude d'Antonio Mor : *Julien Green e la cultura anglosassone*, « Letterature moderne ». Milano, Anno II, nº 6.

spectateur d'une passion entre Andrée et Rémy, devient jaloux non de Rémy mais d'Andrée. (« Pourquoi étais-je près d'elle, sinon pour me rapprocher de lui... »). Si Ian n'avait pas tué celui qu'il aime, il se condamnait à contempler pareillement Angélina et Mac Clure...

Ce ne sont là que schémas d'indications. On voudrait parler sans cesse de *Sud* dans l'œuvre de Green.

François-Régis Bastide.

## *LE CINÉMA*

### PAGNOL — RENOIR — ASTRUC

*Manon des sources.* J'ai vu ce film à Marseille. Les Marseillais riaient beaucoup. Je me suis beaucoup ennuyé. J'ai peut-être tort. Je ne déteste pas du tout M. Pagnol. Je n'ai aucun préjugé contre lui. C'est un académicien farfelu, et par surcroît un auteur dramatique spirituel. *Manon des sources* est une pièce de théâtre qui voudrait ressembler à une « chronique » de Giono. Le film dure presque trois heures. Les scènes sont longues, les personnages très bavards, la caméra presque immobile. Naturellement, il y a, comme on dit, quelques bons instants. Par exemple, la déclaration d'amour, d'un horticulteur un peu rustre à l'héroïne un peu sauvage de l'histoire. Par exemple, le sermon du curé qui essaye de faire profiter à Dieu les malheurs qui se sont abattus sur la paroisse. (Mais cette scène m'a vivement rappelé une scène de *Dieu a besoin des hommes.*) Il y a aussi quelques répliques heureuses, amenées de très loin, et quelques sourires de Jacqueline Bouvier, pas toujours très à l'aise dans son rôle. En contrepartie : des mots de mauvais vaudeville, des discours détestables (celui, interminable, de l'ingénieur des Ponts-et-chaussées devant le conseil municipal), des gags très lourds (« Poil au... ») qui ne prennent un peu de drôlerie que si l'on songe que c'est un académicien qui les signe... Les revuistes ne tombent pas souvent beaucoup plus bas.

Je n'avais lu aucun article, sur *Manon* avant de voir le film. Rentré à Paris, j'ouvre un numéro de la revue *Hommes et Mondes.* L'article de François Régis-Bastide (qui est aussi un collaborateur de *la Table Ronde*). m'a jeté dans des réflexions bien tristes. Il

dit : Shakespeare, Molière, Chaplin. Il devait être en état de grâce. Il a du *inventer* un autre film en même temps que se déroulait celui de Pagnol, et c'est de cet autre film, de ce film imaginaire qu'il nous parle avec tant d'enthousiasme et de bonheur. Ou bien, c'est moi qui avais ce soir-là des lunettes noires. Mais je ne le crois pas. Je ne raconte ceci que pour inviter les critiques (et moi d'abord) à la modestie. Les auteurs (de films ou de livres) courent le risque de se tromper. Mais nous aussi, en les jugeant.

★

Le *Carrosse d'or.* Jean Renoir est un grand peintre. On le savait depuis le *Fleuve.* Le *Carrosse* n'ajoute pas beaucoup à sa gloire (non plus qu'à celle de Mérimée, assez défiguré quoi qu'on dise) mais ajoute à celle d'Anna Magnani. Il est assez amusant de recevoir ce nouvel hommage à l'art du comédien quelques mois après *Limelight.* C'est tout l'extérieur du métier qui est en cause ici ; c'était son âme que nous montrait *Limelight.* Ceux qui jugèrent *Limelight* impudique et indécent ne pourront s'offusquer du *Carrosse,* où les monstres sacrés ressemblent à des princesses frivoles. Le film de Chaplin n'était que dépouillement (jusqu'à l'excès), celui de Renoir n'est que luxe... Mais on ne reprochera pas au *Carosse* de briller : il est là pour ça. Puisque la mode est aux *Fanfan la Tulipe,* Jean Renoir devrait bien nous brosser un *Capitaine Fracasse,* qui tiendrait de son *Carrosse* et de *Fanfan.* Quant à Anna Magnani, si elle n'obtient pas de prix ou de timbales dans les prochains congrès cinématographiques, c'est que les juges n'ont ni yeux, ni cœur, ni tripes. Avec des moyens tout différents, (et qui, naturellement, sont plus propres à nous émouvoir) il me semble qu'elle peut nous donner une assez juste idée de ce que furent les grandes tragédiennes du début du siècle dont ceux qui les connurent nous rebattent encore les oreilles.

★

*Le Rideau cramoisi.* Le premier film d'Alexandre Astruc a obtenu le prix Louis Delluc. Le prix Louis Delluc est beaucoup mieux que le Goncourt du cinéma. Je veux dire qu'il rapporte des satisfactions d'un autre ordre. Je veux dire aussi que les influences n'y jouent pas. Le *Rideau cramoisi* est traduit en langage cinématographique d'une nouvelle de Barbey d'Aurevilly qui porte le même titre. Reportez-vous y, pour l'anecdote et le style. Le style d'Astruc est noir et grave. Son film ressemble à une gravure romantique (légèrement revue par les peintres surréalistes allemands).

Alexandre Astruc a réalisé ce « moyen » métrage (1 200 mètres ; un film d'exploitation courante à 3 000 mètres. Sauf *Manon des sources* dont le métrage doit être à peu près celui du mont Blanc) avec les moyens du bord et dans un temps record. Le temps ne

fait rien à l'affaire ! — Pardon, cela n'est plus vrai, malheureusement, dès que l'on parle du cinéma.

Avec le *Rideau*, il a réussi exactement à peu près ce qu'il attendait de lui. Mais nous attendons d'autres choses. Voici pourquoi : de tous les jeunes hommes très intelligents qui philosophent à propos de cinéma, Astruc est le seul qui ait mis la main à la pâte. Depuis dix ans, il rongeait son frein. En réalisant son film, je me demande s'il n'a pas un peu trop songé à la revanche qu'il prenait (sans rancune personnelle, on s'en doute) sur les imbéciles qui font du cinéma sans philosopher à son propos, sur les cuisiniers, sur les cordonniers du cinéma. Il a peut-être trop pensé à ses amis, aux yeux de qui il ne voulait pas déchoir, et à ces « autres » qu'il voulait étonner. Je souhaite qu'il oublie ceux-ci et ceux-là pour ne plus penser qu'à lui-même, au cinéma, et au public. Je souhaite qu'il ne se méfie pas trop de ses sentiments. Je souhaite aussi qu'il ne soit pas trop hanté par l'envie si naturelle de ne « réussir » pas et d'envoyer sa camera au nez des producteurs. Je n'ai pas besoin de penser à notre amitié pour vous dire qu'un jour vous serez heureux de vous rappeller que vous avez assisté à ses débuts avec le *Rideau*. Il aura fait beaucoup de chemin, et très loin des cinés-clubs.

MICHEL BRASPART.

## *LA MUSIQUE*

### *PORGY AND BESS*

Pendant quinze jours, le public parisien s'est bousculé aux guichets du Théâtre de l'Empire. L'annonce des représentations de *Porgy and Bess* de George Gershwin avait, bien à l'avance, déchaîné un de ces mouvements de curiosité et d'enthousiasme collectifs qui, pour sympathiques qu'ils soient en pareil cas, n'en restent pas moins assez mystérieux quant aux mobiles qui les suscitent. Car, en fait, le public manifeste rarement un goût aussi vif, aussi spontané et aussi irrésistible pour la nouveauté. Et l'on est en droit de regretter qu'un tel empressement ne se manifeste pas souvent avec autant de vigueur pour des œuvres ou des spectacles combien plus significatifs.

Je sais bien qu'ici le sentiment de nouveauté de cette création en France était un peu éventé par le fait que Gershwin est l'homme de l'illustrissime *Rhapsody in blue*, et que le public pensait sans doute trouver en *Porgy and Bess* un homonyme lyrique de la

*Rhapsody*. Il ne semble pas, dans l'ensemble, avoir été déçu, si l'on en juge par l'accueil assez enthousiaste qui a été fait à cette œuvre dont on peut bien dire qu'elle est le sommet et l'aboutissement de la trop brève carrière de Gershwin. J'ajouterai que cet enthousiasme allait aussi pour une très grande part aux interprètes de *Porgy*, la troupe noire qui a présenté ici l'ouvrage ayant donné en la circonstance une démonstration et une leçon dont la plupart de nos artistes et metteurs en scène lyriques auraient eu grand besoin de faire leur profit.

On sait que *Porgy and Bess* date de 1935, et que le livret en fut tiré d'une pièce de Dubose Heyward, pièce tirée elle-même d'un roman de cet écrivain, *Porgy*, paru en 1925. L'action se passe dans une rue populeuse et misérable du quartier nègre de Charleston. Un homme vient d'être tué au cours d'une rixe. L'assassin a pris la fuite. Sa compagne, Bess, une prostituée, sera recueillie par un mendiant infirme du quartier, Porgy. Le meurtrier, Crown, une brute herculéenne, revient par une nuit de tempête pour enlever Bess autour de laquelle tourne depuis quelque temps un personnage louche, trafiquant de drogue new-yorkais nommé Sportin'life. On parvient à éloigner Crown, mais il ne tardera pas à revenir rôder dans le quartier, et au cours d'une discussion qui l'opposera à Porgy, il sera poignardé par celui-ci. Tandis que Porgy est emmené par la police pour identifier le corps de la victime, Sportin'life faire croire à Bess que son ami ne reviendra plus avant des années de captivité ; il la séduit, la drogue, et l'entraîne à New-York. Mais Porgy est aussitôt rendu à la liberté. A son retour, il apprend le départ de sa compagne. Alors, douloureux, il se lance à la poursuite de l'infidèle, accroupi dans sa voiture d'infirme traînée par une chèvre.

Du point de vue théâtral en général, et du point de vue livret d'opéra en particulier, ce sujet est remarquablement traité. Les caractères des quatre principaux protagonistes, la femme et les trois hommes, — ainsi que ceux des nombreux personnages épisodiques — y sont tracés d'une façon schématique et naïve sans doute (comme il convient d'ailleurs à une œuvre d'art nègre), mais suffisamment appuyée et clairement appuyée pour que ces personnages aient une réelle vérité humaine. D'autre part, l'intrigue est menée dans un grand mouvement, et surtout avec un grand naturel, mêlant habilement le tragique et l'humoristique. Enfin l'ambiance particulière au quartier nègre est évoquée d'une façon saisissante de vérité là aussi, grâce à tout un ensemble de détails réalistes, poétiques, symboliques d'où jaillit un tableau bien achevé, et, comme on dit, plein d'atmosphère.

Gershwin, lui, s'est efforcé visiblement de donner à sa partition un caractère populaire noir, cherchant l'unité et l'authenticité de style de l'ouvrage. Il a même été jusqu'à faire de fréquents séjours dans le quartier nègre de Charleston. Mais je crois que c'est justement de sa partition que provient l'indiscutable élément de faiblesse de *Porgy and Bess*. Gershwin n'atteint pas à cette unité de style, sa musique n'ayant pas toute l'authenticité voulue. De quoi il semble que l'explication soit assez simple.

On sait que lorsque la musique noire authentique et primitive d'Afrique se trouva expatriée aux États-Unis du temps de l'esclavage, elle subit aussitôt deux séries de transformations dues à deux raisons naturelles et fonctionnellement différentes : d'une part, pour les besoins de la danse, elle devint *jazz;* d'autre part, pour les besoins religieux, et sous l'influence du choral protestant, elle devint *negro-spiritual.* Or ces deux formes primitives et authentiques de la musique negro-américaine n'allaient pas tarder à subir de graves abâtardissements du fait de la commercialisation entraînée par l'exploitation de ces deux formes au music-hall, dans les boîtes de nuit, etc... Ainsi la musique noire s'éloignait de ses sources, s'occidentalisait, et passait entre les mains d'un certain nombre de fabricants, habiles certes, mais qui, fabricants blancs pour la plupart, lui firent subir des cures de debussysme, de strawinskysme, voire de puccinisme, ou pis encore, lui enlevant ainsi toute saveur, toute vigueur, toute pureté originales. C'est l'âge de ce que l'on a appelé le *jazz symphonique,* avec Paul Whiteman, par exemple, qui en fut, en raison de son incontestable adresse, un des plus dangereux champions, et avec, notamment, la fameuse *Rhapsody in blue,* classique de ce genre sucré et à effets faciles — « l'épouvantable, l'odieuse *Rhapsody in blue* », disent des spécialistes du vrai jazz tels qu'André Hodeir, Hugues Panassié ou Lucien Malson.

Or c'est donc par cette porte-là — la mauvaise — que George Gershwin, Russe américanisé, a fait son entrée dans l'histoire de la musique du Nouveau Monde. C'est là une veine qu'il continua d'exploiter assez longtemps, avec un grand succès commercial d'ailleurs en raison de ses dons incomparables, de son grand talent, et de ses remarquables facultés d'adaptation. Et c'est, pour lui, l'époque de la *Rhapsody* en question, d'*Un Américain à Paris,* du *concerto en fa,* de *Lady be good,* de *Funny face,* de *Tip toes,* etc...

Cependant que la musique negro-américaine se promenait ainsi luxueusement sur les routes confortables de la romance publicitaire, quelques musiciens de jazz, s'efforçaient de lui conserver l'authenticité de son style initial : King Oliver, Louis Armstrong, Fats Waller, Sydney Bechet, Duke Ellington pour n'en citer que quelques-uns des plus célèbres aujourd'hui. Peu à peu, ceux-ci parvinrent à faire comprendre et admettre qu'ils étaient les seuls à suivre une route valable du point de vue de l'évolution de cette musique. Gershwin écouta leur voix, et entreprit dès lors de se rapprocher du style populaire. Il n'y parvint jamais complètemnet. Ou du moins la fin prématurée de sa carrière ne lui laissa pas la possibilité d'aller jusqu'au bout du chemin qu'il semblait avoir adopté. Mais ses dernières œuvres, et *Porgy and Bess* tout particulièrement, sont caractéristiques à cet égard. Gershwin n'y utilise pas — ou très exceptionnellement — des éléments empruntés au folklore : il réinvente des éléments mélodiques ou rythmiques dans le style populaire des nègres d'Amérique. Et, phénomène assez curieux, il en vient ainsi à rédiger une sorte de musique d'allure folklorique que ces nègres adopteront souvent comme un folklore véritable. Ils vivent partiellement selon les

mœurs américaines tout en conservant un fond rudimentaire mais solide de souvenirs ancestraux ; et de même cette musique de Gershwin, qui fait habilement la part des deux civilisations, semble faite sur mesure pour ces collectivités.

Mais en réalité, il ne s'agit pas d'un folklore véritable, dans le sens où un Bartok, par exemple, l'a entendu en universalisant la musique de son pays. Avec Bartok, c'était un folklore imaginaire, mais authentique. Avec Gershwin c'est un folklore artificiel qui n'a qu'à peine plus de liens véritables avec la vraie musique noire que telle chanson de Charles Trénet ou de Claude Pingault n'en ont avec notre vieux fonds national. Ce qui ne nous empêche pas de chanter avec infiniment de plaisir ces chansons de Trénet ou de Pingault, de même que les noirs d'Amérique ont adopté les airs de Gershwin.

Et pourquoi folklore *artificiel?* Tout simplement parce que la musique de *Porgy and Bess* n'a pas su retrouver les contacts les plus profonds, les liens les plus essentiels avec le style populaire, avec les caractères typiquement ethniques, ne s'est contenté que de l'habile exploitation de certains aspects extérieurs, et surtout n'a pas su se libérer d'une façon assez radicale des procédés, tournures et formules debussystes, raveliennes, strawinskystes ou puccinistes qui avaient précédemment fait tant de tort à la vraie musique noire. Dans *Porgy and Bess*, Gershwin n'a pas su se débarrasser suffisamment de ce côté music-hall et boîte de nuit.

C'est du moins ce que je lui reproche. Mais c'est probablement aussi ce qui fait le succès public de l'ouvrage...

CLAUDE ROSTAND.

## *LES BEAUX-ARTS*

### GRANDEUR DU CUBISME
*(suite)*

Les années 1913 et 1914 n'assistèrent pas seulement à l'épanouissement d'un Cubisme nouveau, coloré, dynamique, prompt à glisser vers l'abstraction (dont relève, au moins initialement, le Cubisme synthétique, qui d'un cylindre fait une bouteille) ; elles ne connurent pas uniquement en outre cette fringale de concret, qui, par une sorte de compensation curieuse, incline tels Cubistes à créer des collages et des ready made ; mais elles

furent enfin marquées par le brusque essor d'une sculpture cubiste. Laurens, Lipchitz, Zadkine viennent grossir la petite équipe constituée jusqu'alors presque exclusivement par Duchamp-Villon, Csaky, Archipenko et, dans une certaine mesure, Brancusi. Et les premiers chefs-d'œuvre naissent. Que l'on compare les *Amants* sculptés par Duchamp-Villon en 1913 avec le bas-relief qui fut sans doute sinon leur modèle, du moins leur occasion, le fameux et admirable *Désir* de Maillol. On se convaincra sans peine que le Cubiste atteint à une pureté plastique et une force expres sive supérieures peut être à celles du « Grec de Catalogne » qui l'avait inspiré. Mieux comprises entre les deux plans — inférieur et supérieur — du rectangle qu'elles animent, plus subtilement dégagées de l'un, et intégrées plus légèrement à l'autre, les deux figures de Duchamp-Villon, plus rigoureuses, plus plastiques, chantent, avec une liberté plus lyrique, en insistant moins, en suggérant davantage, l'éternel épithalame de l'homme qui demande et de la femme qui se défend. Chef-d'œuvre d'audace et de tact, de fidélité à l'essence d'un art et d'invention qui le rénove, les *Amants* ne le cèdent qu'à la *Femme assise* de 1914 et surtout au *Cheval*, dans lequel il ne faut pas hésiter à reconnaître une des productions les plus étonnantes de la sculpture moderne, et sa date, peut-être, la plus importante. Si la guerre de 1914 n'eût coûté la vie prématurément à l'artiste, qui sait s'il n'eût été le plus grand sculpteur du XX^e siècle, le créateur le plus fécond de formes plastiques fécondantes : que l'on songe seulement à ce que Picasso doit à son *Buste de femme* de 1912 !

L'influence du Cubisme se fait également sentir dans le domaine des arts prétendus mineurs. La « Maison Cubiste » du Salon d'Automne de 1912, le « Salon Bourgeois » de celui de 1913 ; les illustrations de Picasso pour *Alcools* (1913) et de Sonia Terk-Delaunay pour la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) ; le coffret « simultané » qu'elle expose cette même année à l'Herbstalon de Berlin, et les vêtements également « simultanés » qu'elle promène au Bal Bullier et à Louveciennes ; le projet de dessin animé constitué par des formes abstraites que Survage soumet en 1914 à la Société Gaumont ; toutes ces manifestations du jeune et foisonnant enthousiasme des Cubistes sont autant de jalons des conquêtes qu'il fait dans le domaine des arts appliqués. Faut-il s'étonner alors que par un choc en retour l'esprit de ces arts ait pénétré à son tour certaines des productions de tels de ses champions, peintres ou sculpteurs, comme l'ingénieux Lipchitz, le délicieux Serge Ferrat, la charmante Marie Laurencin? Apollinaire distinguait (avec raison) plusieurs formes de peinture cubiste en 1913 : physique, scientifique, instinctif, orphique, que sais-je encore? Il eût pu y diagnostiquer aussi une tendance au Cubisme décoratif.

Mais en s'étendant, en se diversifiant, le Cubisme se dénaturait, j'entends par là changeait de nature, comme la fleur en devenant fruit. Le temps était venu de l'éclatement inévitable. La guerre de 1914, en dispersant les artistes cubistes, n'a guère fait que consacrer un état de choses qui existait déjà. Obligés par la mobili

sation de se quitter, les Cubistes ne se retrouveront plus à la fin des hostilités ; mais ils étaient déjà séparés avant que sonnât le tocsin du 2 août. Une grande histoire s'achève au cours du fatal été de 14. Une autre commence aussi — mais qui n'est plus celle du Cubisme véritable. Aussi bien avait-il déjà dit les paroles décisives qu'il lui appartenait de dire et, sous un flux de mots parfois contradictoires (conséquence de sa jeunesse et de sa prodigieuse vitalité) lancé un message dont nous pouvons peut-être maintenant, au terme de cet historique, comprendre la nature, le sens et la portée.

## II

Ceci ressort d'abord de l'étude de l'histoire : c'est que le Cubisme ne fut ni une école, ni une doctrine. Point de chapelle, ou des chapelles multiples. Les fidèles de l'une ignorent ceux de l'autre. Les contacts sont rares et tardifs entre le Bateau-Lavoir et le groupe constitué autour de Mercereau par Gleizes, Le Fauconnier, Delaunay, comme les relations seront espacées, distantes entre le cercle de Picasso et celui de Puteaux-Passy. Et cependant ce sont les mêmes problèmes qu'on agite ici et là, et des réponses analogues qu'on leur donne : pour cette seule raison que ces problèmes, c'est le temps qui les impose, l'état de la peinture à cette époque précise, comme c'est le temps aussi qui en suggère les solutions. En faut-il d'autres preuves que l'attirance exercée par le Cubisme sur tant et tant d'artistes, de formation toute différente, venue d'horizons opposés, et qui le frôlent ou y adhèrent entre 1911 et 1914, l'élargissant encore davantage et achevant d'en faire ce qu'il était essentiellement : tout l'opposé d'une école, un *mouvement*.

Un mouvement puissant, que poussait et attirait tout à la fois son temps, comme la pesanteur fait glisser le fleuve, et la lune monter la mer à l'assaut des plages et des falaises. C'est à cette double et à cette seule nécessité qu'a obéi le Cubisme, dont on voit de la sorte combien il s'est peu soucié de théories. Tous les Cubistes sont unanimes à le proclamer. Aucun d'eux n'a voulut ce Cubisme qu'il sont créé, et qu'ils ont créé presque à leur insu, par la force des choses et l'exigence de leur talent. Il n'y a pas de doctrine, il y a tout au plus des explications, des explications rendues nécessaires par la sottise du public ou par sa curiosité. Des explications qui sont venues *après coup*, pour commenter des œuvres qu'elles eussent été bien incapables de faire naître. C'est seulement de 1913 que date l'ouvrage (si peu théoricien) de Gleizes et de Metzinger, et de l'année suivante celui d'Apollinaire qui ne rend pas non plus un son bien doctrinal. Au fond, et quoique la calomnie — ou l'incompréhension — ait pu rabâcher et rabâche encore, le Cubisme est aussi éloigné des à priori théoriques et théo-

riciens que l'Impressionnisme lui-même. Il est comme lui la réponse loyale de jeunes peintres sensibles aux effluves de leur temps, aux besoins de leur époque, que ne satisfait pas l'art qui triomphe autour d'eux, et qui s'efforcent d'élaborer la peinture dont ils sentent en eux la nécessité. Las, d'une part (on ne le souligne pas assez) du subjectivisme des Fauves, du pré-Expressionnisme d'un Toulouse-Lautrec, et plus encore d'un Van Gogh, ils revendiquent, contre l'abus de l'affirmation individuelle, les droits de l'objet, en premier lieu, et ceux, ensuite, de la plastique pure. C'est en revenir à la nature et à la peinture-peinture, deux conceptions contradictoires qu'ils s'efforcent sans cesse de concilier. Mais surtout, encore plus mécontents de la réduction que les suiveurs de l'Impressionnisme faisaient du tableau à la pochade, le désir les presse d'une peinture solide et architecturée, comme celle de Cézanne, comme celle de la grande tradition classique dont l'Impressionnisme a fait fi, et avec qui ils entendent renouer. Cette révolution s'est voulue d'abord un retour aux formules classiques, illustrées par Poussin, David et Ingres, trois maîtres dont les cubistes (et ce n'était pas de leur part défi ni ironie) se sont sans cesse hardiment réclamés. Aucune intention, ainsi, chez eux, au départ, de « chambarder » tout l'édifice de la vieille et grandiose peinture traditionnelle qu'ils veulent, au contraire, restaurer. Et, de fait, l'art est, spirituellement au moins, fort traditionnel, de *la Femme en vert* de Picasso, des *Maisons de l'Estaque* de Braque, de *la Chasse* de Gleizes, du *Cuirassier* de La Fresnaye (qui se souvient de Géricault). Ce n'est qu'insensiblement, de fil en aiguille, si je puis dire, que le Cubisme a glissé de cette ambition traditionaliste à une création qui lui a été, en quelque façon, imposée ; — et sa grandeur, une de ses grandeurs, c'est de n'avoir pas reculé devant cette obligation, de l'avoir assumée, de l'avoir menée à bien, fidèle aux exigences de la vie et de son aventure.

★

Voici donc le Cubisme aux prises avec une première et grave difficulté. Cette nature extérieure qu'il entend rétablir dans ses droits contestés par Fauves et pré-Expressionnistes, cette nature faite de formes qu'il veut restaurer dans leur intégrité détruite par l'Impressionnisme, comment la traduire dans un tableau — c'est-à-dire dans un objet composé, architectural, et dont il a d'autant plus à cœur d'affirmer le caractère que celui-ci vient d'être plus longtemps méconnu? La réponse à cette question serait facile à donner pour peu qu'il voulût bien oublier cette vérité remise en honneur par Gauguin et les Nabis, par Toulouse-Lautrec et les Fauves, qu'un tableau est une surface plane. Il lui faut donc exprimer l'objectif qui est collection de formes, donc de volumes sur une surface à deux dimensions, — dont il ne peut nier la nature fondamentale. Comment il a résolu ce problème apparemment insoluble, c'est ce qu'apprend l'histoire du Cubisme

qui montre comment, petit à petit, s'égrenant de 1907 à 1914, des inventions surgissent pour concilier ces inconciliables : décomposition de la forme par plans ; dépliement et étalement de ces plans sur le plan du tableau ; renonciation à l'unité de la perspective et multiplication nouvelle du point de vue ; élaboration en un mot de toute une grammaire inédite dont la souplesse égale l'ingéniosité.

Souplesse et ingéniosité d'autant plus utiles aux Cubistes qu'ils peuvent de la sorte satisfaire un de leurs besoins essentiels : celui de revenir au réel, à l'objet. Si paradoxale que l'affirmation en puisse paraître, le Cubisme est, en effet, un retour à la nature, par opposition au subjectivisme des Fauves, des pré-Expressionnistes, des Impressionnistes même. Rarement peinture fut plus éprise de l'objet réel — et cet amour ne laissa pas de la porter à des conséquences quelquefois inattendues. C'est lui, par exemple, qui lui inspire son goût pour le chromatisme obscur, comme il ressort de certaine phrase par laquelle Gleizes et Metzinger condamnent la couleur pimpante des Néo-Impressionnistes : *Le plus inquiétant dans leur théorie consiste en une tendance manifeste à éliminer les éléments appelés neutres qui sur la toile et partout configurent l'infini, et dont les raies de Frauenhofer trahissent la présence au sein même du spectre.* Et voici un autre effet, non moins surprenant, de leur passion pour le réalisme : leur hostilité pour l'art de Monet et de Pissaro, à qui Raynal reproche de ne pas peindre la réalité : *Nous sommes déjà loin,* écrit-il, *du goût des Impressionnistes pour cette lettre de la science qui se traduisait par une prédilection exclusive pour le phénomène. Ce qui paraît était leur culte unique; leurs sens en étaient les ministres.* Aux Cubistes, au contraire, dont l'appétit de vérité refuse de peindre le visage illusoire des heures et de croire au mensonge de l'expérience visuelle, aux Cubistes, la tâche d'appréhender le réel. *Nous ne nous épuiserons pas à saisir le présent trop fugace,* professe dédaigneusement Guillaume Apollinaire. Il lui agrée davantage que ses amis représentent les objets indépendamment de leur éclairage ou même des sensations qu'ils peuvent en avoir. Car c'est ainsi les représenter en soi.

Antiphénoméniste, le Cubisme est seulement logique avec lui-même, quand il entend ignorer le mouvement : *Un tableau,* décide Apollinaire, *est une manifestation silencieuse et immobile* (1). Aussi, peut-être, est-ce pour cette raison que la nature morte arrête si souvent le pinceau de ses camarades, et si rarement le mobile

(1) Encore convient-il de nuancer cette affirmation, qui ne vaut guère que pour Picasso, Braque, Gris, etc... en un mot pour les Cubistes de Montmartre. Pour le Villon des *Soldats en marche*, pour le La Fresnaye du *Cuirassier*, et de *l'Artillerie*, le Gleizes de *la Partie de football*, le Duchamp-Villon du *Cheval*, et surtout pour Delaunay, Marcel Duchamp et Léger, les artistes de Puteaux, en somme, il est, au contraire, remarquable, que, parallèlement au futurisme, et sans rien lui devoir, ils aient pensé que le mouvement était un des attributs essentiels de la vie, suprême réalité, et le dynamisme une des caractéristiques de la réalité moderne, et qu'ils se soient, de ce fait, efforcés d'en trouver une expression plastique.

visage humain et le paysage, qui change, lui aussi, sans cesse. Par delà l'éphémère, les Cubistes s'intéressent à l'immuable. C'était faire œuvre réaliste.

Mais ils le font davantage encore, lorsque, à chérir ainsi l'objet en soi, ils en arrivent dans leur peinture à donner dans le trompe-l'œil. Ils imitent, par exemple, des caractères d'imprimerie, comme Picasso dans ses natures mortes de la série *Ma Jolie*. Ils ne craignent pas d'incorporer à leur matière des morceaux de journaux, de boîtes d'allumettes. Ils osent même composer des tableaux entiers avec des papiers collés, fabriquer, bien plus, des objets gratuits, pères de ces *ready made* que le prodigieux Marcel Duchamp allait créer quelques années plus tard. Qui poussa plus loin la passion du vrai?

C'est en elle qu'il faut chercher la cause — une des causes plutôt — de l'élaboration de la grammaire nouvelle. La multiplication des points de vue, par exemple, ne permet pas seulement d'incorporer des formes douées de trois dimensions aux deux dimensions essentielles du tableau ; elle donne également aux peintres le loisir de représenter l'objet dans sa totalité, en en montrant les faces opposées à celles qui, d'abord, arrêtent le regard. Le dessus, le dessous, de même que le contenu, l'intérieur, en deviennent susceptibles de représentation par l'utilisation d'une des conventions capitales du Cubisme : celle de montrer telle chose en coupe, telle autre en élévation. L'admirable des solutions préconisées par le Cubisme me paraît, d'abord, leur polyvalence : propres à leur permettre de résoudre le problème de la peinture pure, elles ne conviennent pas moins à dire l'objet dans sa totalité, aussi convenables à satisfaire les ambitions réalistes du peintre que leur prurit de peinture pure.

Mais comme l'amour d'Orphée pour Eurydice la précipita dans le néant des Enfers, leur amour pour la réalité ne sert qu'à la détruire, la réduire au néant. A force de lui faire subir des déformations destinées à la mieux traduire, ils nous la rendent méconnaissable, étrangère, autre qu'elle ne nous semble. Quand, par fidélité à l'objet tel qu'il est, ils représentent par un cercle l'orifice du vase, circulaire en effet, mais que notre œil nous montre comme ovale, leurs tableaux en tombent en désaccord avec notre expérience visuelle. Impatients de la limitation que l'espace impose à la vision, ils le sont davantage de celle, plus impérieuse, du temps, et se refusent à admettre que l'homme ne puisse rien connaître en un seul coup d'œil immédiat. Pour voir un objet dans sa totalité, nous devons tourner autour de lui : nécessité intolérable. Révoltés, ils en montreront les différentes faces dans une même image, celles que l'œil voit comme celles qu'il n'appréhende pas. Mais à défier ainsi le temps et le mouvement, à juxtaposer sur un même plan le côté visible et le côté invisible de l'objet, ils lui donnent une allure fantastique, un aspect qui n'est pas celui que nous avons accoutumé de connaître, et leur monde en diffère ainsi de celui que notre expérience quotidienne nous livre. Une série de déformations ou plutôt de reformations aboutit à la création d'un art réaliste, puisqu'il rend compte de la réalité dans sa totalité,

mais cependant fort peu réaliste, puisqu'il n'en rend pas compte conformément à notre expérience. L'hyper-réalisme cubiste donne, de la nature, l'image la plus irréaliste qui ait jamais été créée jusqu'alors. Rien que de très normal, ainsi, à ce qu'il ait eu pour prolongement la peinture abstraite qui, plus même que du Fauvisme de Kandinky et de l'Expressionnisme de ses amis allemands, est née de Delaunay, de Picabia, de Kupka et de Mondrian, qui adhérèrent tous au moins un moment au Cubisme.

La peinture ne peut donc se fonder sur l'expérience sensible dont Maurice Raynal flétrit la vanité, lorsqu'il déclare : *L'existence des faits connus par l'expérience est toujours distincte de leur nature propre.* A l'art, au contraire, de pénétrer la nature en la pensant, ou mieux encore en l'inventant. De là, la conviction que le peintre doit peindre non ce qu'il voit, mais ce qu'il sait, mais ce qu'il conçoit, mais ce qu'il imagine. *Nous avons du mal à nous rendre compte des formes telles que nous les voyons. Nous leurs substituerons des formes telles que nous les pensons,* professe alors Gino Severini, qui, pour n'être pas Cubiste, n'en a pas moins jugé « cubiste » sur beaucoup de questions plastiques. Ne nous étonnons pas si, par conséquent, logiques avec eux-mêmes, ces peintres ont mis l'accent sur les éléments intellectuels de la peinture : forme et dessin, plutôt que sur ceux qui flattent la sensualité et qui sont inspirés par elle : la couleur et l'exécution. Ce n'est pas par hasard qu'ils prônent la pureté de la ligne. Ainsi Picasso dont Raynal a pu dire : *Les qualités du dessin de Picasso furent accueillies comme un soulagement. Les tranches de vie que l'on servait alors sous les aspects les plus désagréables furent, en effet, bientôt délaissés pour la pureté et la simplicité reposante des dessins dont toute recherche physico-psychologique était bannie (...) Au règne de la couleur qui s'abîmait de plus en plus dans les déliquescences les plus fatigantes et les plus fatiguées, succéda celui, du dessin pour le dessin.* De même, après l'art coloriste et virtuose du XVIII^e^ siècle exténué celui linéaire, de David et des Davidiens.

« *Toute modification de la couleur engendre une forme* » estiment Gleizes et Metzinger, affirmant, de la sorte, la suprématie de celle-ci sur celle-là. Le moindre reflet, la modulation la plus délicate devient dans la peinture cubiste un plan, c'est-à-dire l'élément d'une masse. Ces plans, les peintres les laissent se rencontrer selon des arêtes aiguës. Ils pensent, ainsi, mieux accuser le volume, et leurs figures en reçoivent une apparence polyédrique, qui répond bien à leur désir de les rendre dures comme un cristal. Comme tous ceux que possède l'amour de la forme, les Cubistes la géométrisent pour lui donner plus d'évidence : ils en construisent ainsi un monde étrangement solide.

Et c'est ce qui les sauve du péril décoratif, que leurs porte-parole dénoncent à chaque occasion. Gleizes et Metzinger prennent à parti ceux qui font de la peinture un pur ornement. L'œuvre décorative, estiment-ils, est le contraire du tableau. « *Elle n'existe que par sa destination,* » tandis qu'il « *porte en soi la raison d'être* ». Elle est liée à un cadre. Il est partout à sa place : salon, église,

musée, tout lui convient. Faite à la fresque, elle est soumise à des limites que, peint à l'huile, il ne connaît pas. Elle est un organe. Il est un organisme. Le peintre cubiste évitera donc que son ouvrage soit seulement décoratif, comme il évitera les agréments de la pâte et de la couleur, avec cette réserve, en ce qui concerne celle-ci, que nombre de Cubistes retournèrent rapidement se réchauffer à ses feux généreux : que l'on songe seulement à Delaunay et à Léger, à La Fresnaye, à Gleizes, à Villon, mais aussi au Juan Gris du *Fumeur* et au Picasso de ces admirables symphonies de verts, de violets, de roses et de bleus qu'il a réalisés dès 1913 : infidélité intéressante à signaler, parce qu'elle nous permet de prendre mieux conscience d'un fait, à mon gré, capital : l'indépendance des Cubistes à l'égard de leurs propres préférences.

Rien de moins exclusif, on le voit, que ce mouvement si souple. Rien de plus faux, par conséquent, que de représenter sa production, comme on l'a fait trop souvent entre 1910 et 1914, et comme on le fait encore trop souvent aujourd'hui (méprise? *calomnie?* je ne saurais en décider...) comme les produits d'une cérébralité partisane et essoufflée. Que les peintres cubistes aient fui ce faire « artiste », dont les faciles complaisances de matière et de touche n'en imposent qu'aux philistins ; qu'ils aient proscrit de même cette facture « couillarde » où seuls les béotiens peuvent voir de la force (quand elle n'est souvent qu'une tartarinade) ; qu'en revanche ils aient préconisé un métier où la main n'agit pas sans l'aveu de l'esprit, c'est tout à leur honneur et c'est la preuve, en même temps, qu'ils entendaient en revenir à la grande tradition classique. Admirons que ces bons apôtres de naguère et d'aujourd'hui, qui reprochent aux Cubistes ce souci de ne pas poser une seule touche qui ne soit consciente et réfléchie, commandée par le cœur ou par l'intelligence, soient ceux qui justement se réclament de la tradition, — une tradition dont ils excluent sans doute Pierro della Francesca et Ucello, Raphaël et Poussin, David et Ingres. Jamais, aux grandes époques et pour les maîtres vraiment grands, l'acte de peindre ne s'est identifié avec ce tour de main, ce jaillissement purement physique, auquel ces mêmes censeurs voudraient réduire la peinture. Picasso, Braque, Léger, Delaunay, Villon, Gleizes s'inscrivent bien plus dans la tradition que les peintres dont ils aiment le faire sensuel, qui confondent art et cuisine, et ne peuvent guère se réclamer (et encore) que de Courbet.

Mais, si les Cubistes n'accordent à la facture qu'une valeur subalterne, il en va d'elle comme de la couleur : loin d'ignorer ses ressources, ou de les mépriser, ils n'ont pas laissé d'y avoir quelquefois recours (que l'on songe à Braque, à La Fresnaye, au délicieux Marcoussis) — mais ce fut en les soumettant toujours à des exigences supérieures : celles de la forme à retrouver, de la composition à rétablir dans ses droits, de la plastique pure à affirmer bien haut.

Intellectuel (si l'on appelle intellectuelle cette conscience de l'essence de la peinture et cette réflexion du peintre sur son œuvre) volontaire plus encore, le Cubisme n'en a pas pour autant manqué

de sensibilité, d'émotion, de lyrisme. C'est qu'un enthousiasme, en premier lieu, l'anime, celui de la puissance créatrice de l'homme, de la faculté qu'ont peintres et sculpteurs de susciter un monde inédit. Apollinaire n'écrit-il pas à leur sujet : « *Avant tout les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains,* » parole que précise cette autre phrase du même auteur : « *Le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité.* » Un orgueil, moindre qu'on ne pourrait le croire, emplit les Cubistes, qu'emporterait plutôt la griserie de l'idée, aussi excitante parfois que celle de la sensation. Les philosophes vaticinent parfois plus splendidement que les poètes. Comme Descartes et Spinoza — pour ne rien dire de Lucrèce — les Cubistes ont connu, eux aussi, cette ivresse de l'idée, et leurs tableaux en irradient encore cette poésie intellectuelle qui n'est pas moins lyrique que l'autre. Et voici par cette porte qui s'entrebâille, que la subjectivité se glisse dans une peinture qui s'était voulue impassible : « *Un objet, proclament Gleizes et Metzinger, n'a pas de forme absolue. Il en a plusieurs, il en a autant qu'il y a de plans dans le domaine de la signification. (...) Autant d'yeux à contempler un objet, autant de tableaux de cet objet; autant d'esprits à le comprendre, autant d'images essentielles.* » Le Cubisme fait ainsi sa place à la personnalité de l'artiste, et ses fidèles n'ont pas besoin de tricher avec leur conviction pour avoir le droit de se dire eux-mêmes dans leurs tableaux. Rien d'anonyme dans leur art : qui prendrait, même entre 1907 et 1914, un Braque pour un Picasso?

★

Réalisme qui s'exprime en des œuvres où la réalité ne se déchiffre plus guère, intellectualisme ascétique qui s'achève par une orgueilleuse exaltation de l'individu, le Cubisme apparaît ainsi, après l'art des Nabis et celui des Fauves (envers qui il faut se garder d'être injuste, et qui l'ont tellement préparé) comme un pas nouveau — et le pas le plus décisif — qu'a fait l'art contemporain dans la voie d'une esthétique neuve, fondée sur d'autres lois que celles qui avaient régné sur l'Occident depuis la fin du Moyen Age. Pour le Cubiste, en effet, l'œuvre ne saurait être une image de la nature. « *Quel besoin* demandait Raynal, *de définir éternellement des objets que nos yeux définissent quotidiennement et de recommencer sempiternellement l'œuvre des dictionnaires?* » A l'encontre de Flaubert, au gré de qui « nous pouvons seulement représenter », et des Impressionnistes qui partageaient tacitement cette conviction, Picasso, Braque et leurs amis professent avec Apollinaire que « *trop d'artistes peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes (...). Il est temps d'être les maîtres (...). Chaque divinité crée à son image; ainsi, des peintres, et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature* ». Le tableau doit donc autre chose qu'une imitation de la réalité. Non qu'il puisse se passer d'elle. L'homme ne peut rien créer *ex nihilo,* et le peintre a toujours bénéfice à se référer au réel. Mais il a le droit

de le faire avec une liberté de plus en plus complète. Qu'il use des licences tombées dans le domaine public depuis les Nabis et les Fauves ! qu'il pratique les déformations préconisées par Gauguin ! Il peut, il doit même aller beaucoup plus loin, et Ozenfant et Jeanneret, traitant du Cubisme dans leur ouvrage *la Peinture moderne*, d'écrire : « *Tandis que le Fauvisme donnait toutes les libertés en un phénomène non libéré en soi, la représentation, quelques-uns sentirent et comprirent que ce n'était en somme que des libertés à l'intérieur d'un code usuel. Ils se préoccupèrent de voir si le code lui-même avait des raisons d'être et conclurent qu'une liberté capitale manquait encore, celle permettant d'éliminer le sujet extérieur et de faire vraiment des tableaux et non plus des figurations plus ou moins imitatives.* » Avec Picasso, Braque et leurs émules, la peinture tend à s'affranchir davantage encore de la représentation. Elle est de plus en plus résolument de la peinture pure.

Peinture pure, qu'est-ce à dire? Une peinture, simplement, qui ne crée pas d'images de la nature, mais des objets qui ont en eux leur propre fin, des tableaux qui ne sont que des tableaux, comme un soulier n'est qu'un soulier. *Que le tableau n'imite rien et qu'il présente nûment sa raison d'être*, décident Gleizes et Metzinger, qui précisent autre part : *Il n'est pas nécessaire que la peinture évoque le souvenir d'un pot à eau, d'une guitare, d'un verre, mais une série de rapports harmonieux dans un organisme particulier aux moyens mêmes du tableau.* C'est que le tableau est un fait concret, qui existe en soi, ainsi qu'une machine. Or, de même qu'une machine, pour être une machine, doit présenter certaines qualités, sans quoi elle ne pourrait prétendre à ce titre, le tableau, tout de même, doit offrir certains caractères, dont la présence est nécessaire pour qu'il mérite le nom de tableau.

Ces caractères découlent tous de sa nature de surface plane Le premier principe du Cubisme sera de respecter les deux dimensions du support : *La peinture, c'est l'art d'animer une surface plane*, écrira plus tard Gleizes dans son ouvrage *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, où il formule ainsi le deuxième principe de cet art : *Faire vivre dans deux dimensions, celles de son intermédiaire, la réalité qui en a trois.*

Mais le tableau-objet ne doit pas seulement se soumettre aux lois de sa condition picturale ; il le doit faire encore en recherchant la beauté. Or, cette beauté, les Cubistes étaient convaincus qu'elle résidait dans certains rapports mathématiques et certains rythmes : « *L'œuvre d'art doit être eurythmique*, estimait l'un d'entre eux, *c'est-à-dire que chacun de ses éléments doit être relié au tout par un rapport constant, satisfaisant à certaines lois.* » Pour cette raison, tous attachent la plus grande importance aux « mesures », dont certains ont un instinct exquis et une science délicate, qui leur permettent de découper harmonieusement la surface plane du support. Le dessin les y autorise, que Gleizes définit en ces termes : « *La science du dessin consiste à instituer des rapports entre les courbes et les droites, rapports nécessaires et dont l'alliance constitue la vie.* » La couleur agit dans le même sens, dont le même peintre-critique déclare : « *Ce que la courbe est à la*

*droite, le ton froid l'est au ton chaud.* » Ainsi, la toile se couvre d'arabesques et de taches séduisantes, entre lesquelles il appartient au peintre de faire régner d'heureuses relations. A cet effet, les Cubistes recherchent tantôt la symétrie, l'égalité des formes, et tantôt, plus souvent, ils s'attachent à leur « proportionnalité », qui, pour être moins évidente, n'en rend l'œuvre que plus vivante et plus mystérieusement belle. Parfois, ils soumettent le tableau entier à un rythme unique, agent de son unité, et parfois ils en laissent chaque partie indépendante, de façon à créer ce que Gleizes appelle « *un déséquilibre supérieur, hors de quoi nous ne concevons pas de lyrisme* ».

Le danger d'une telle conception était de donner dans l'art purement décoratif. Il fallut aux Cubistes, tout leur talent, toute leur personnalité, tout leur sens poétique pour l'éviter. Impossible de le nier devant leurs toiles. Leurs multiples qualités poétiques se fondent harmonieusement en une pure qualité de poésie.

A cette qualité concourt — pourquoi ne pas le reconnaître? — leur apparent ésotérisme. Les Nabis avaient bien déjà estimé qu'une lecture difficile et lente augmente la puissance poétique d'une toile. Les Cubistes en sont encore plus persuadés, qui disent par la bouche de l'un d'eux — celle de Gleizes : « *Puissent les formes que le peintre cubiste discerne et les signes auxquels il incorpore la qualité, être assez éloignés de l'imagination du vulgaire pour que la vérité qu'il apporte ne prenne pas un caractère général (...). Trop de clarté messied (...). La bienséance exige une certaine pénombre.* » C'était convier le spectateur à prendre un plaisir d'un ordre nouveau. Non celui de M. Poirier ou de M. Perrichon, qui sont contents quand ils confèrent l'image avec son modèle, ou quand une anecdote les touche, grivoise, si possible, ou sentimentale. « *L'art moderne,* déclare Apollinaire, *repousse généralement la plupart des moyens de plaire mis en œuvre par les grands artistes des temps passés. Si le but de la peinture est, comme il le fut jadis, le plaisir des yeux, on demande désormais à l'amateur d'y trouver un plaisir autre que celui que peut procurer aussi bien le spectacle des choses naturelles.* » La jouissance que donne l'ouvrage cubiste est analogue à celle que dispense une symphonie. Or, remarque encore Apollinaire, « *l'amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d'un ordre différent de la joie qu'il éprouve en entendant les bruits naturels.* » Ainsi en doit-il être de celui qui contemple un ouvrage de la nouvelle peinture, cette peinture « *qui sera à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature,* » au gré, encore, de ce même poète.

★

Ainsi, le Cubisme, qui a aimé la rupture de formes et de rythmes, est lui-même une rupture, une rupture avec une tradition qu'il avait voulu d'abord restaurer ; et autour de cette charnière tourne tout l'art de notre temps. Tourne? Non pas. A déjà tourné. Car les batailles que livrent encore contre lui tant et tant d'esprits

chagrins sont des combats d'arrière-garde. Il a déjà remporté la victoire, déjà créé un style, fécondé déjà ce qui est venu après lui. Encore vivant (rien de démodé dans sa rétrospective, rien qui fasse désuet, comme le Surréalisme si mort aujourd'hui, et si loin de nous) et déjà historique, il est un des dix ou douze grands faits plastiques de l'histoire de l'art occidental.

BERNARD DORIVAL.

# *LA VIE COMME ELLE VIENT*

## CHEZ SOI ET AU DEHORS

*Arts ménagers.*

Un des attraits des « Arts ménagers », c'est la part de féerie qu'ils comportent, et la féerie, s'il fallait la définir, c'est ce qui se fait tout seul. Les contes nous l'ont redit sous les formes les plus diverses. Le balai qui se promène sans mains, la table qui surgit toute servie, les fruits qui soudain mûrissent, les fleurs qui soudain croissent, les pâtés qui apparaissent cuits à point, sans parler de la constante, efficace et silencieuse intervention du « petit peuple », toujours prêt à aider qui l'aime...

Le « petit peuple » porte maintenant d'étranges noms, affecte d'étranges formes. Il continue à laver, balayer, et cuisiner, mais la baguette magique est devenue manette, levier, ou prise de courant. L'électricité, le gaz remplacent la reine des fées ou le magicien. Ce qui était rare devient commun, et l'exceptionnel court les rues. J'imagine qu'autrefois Cendrillon vénérait en sa marraine le miracle de l'exception. L'exception maintenant c'est de ne posséder ni aspirateur, ni machine à laver, encaustiquer, cirer et battre ; ni mixer ; ni ces marmites blindées qui happant au hasard une botte de carottes, et un morceau de viande crue, déposent si l'on peut dire à vos pieds, et en vingt minutes, un bœuf mode cuit à point.

J'ai beau appartenir à cette race infortunée dont tout perfectionnement technique se déclare ennemi ; à cette race entre les mains de laquelle, les couteaux qui coupent tout cessent de couper ; cependant que les machines les plus obéissantes se rebellent, brûlent au lieu de repasser, éclatent au lieu de cuire, et transforment les mayonnaises en ciment ; j'ai beau, dis-je, appartenir à

cette race, et peut-être même *à cause* de cela, je ne me lasse point d'errer de travée en travée, en respirant l'odeur d'une poussière qu'en d'autres mains des aspirateurs aspirent, d'un café dont la cafetière en d'autres mains ne se volatilise pas, de tartelettes au fromage, dont la cuisson, en d'autres mains, ne relève pas de l'expérience atomique. J'erre, je touche à tout, et les bouchons refusent de boucher, les râpes de râper, l'o (aux Arts ménagers, l'eau s'écrit ainsi) l'o, donc, de laver, de ruisseler, de passer à l'ébullition ou à la glace. J'erre sans ressentir au pis-aller rien de plus grave qu'un sentiment d'exil, analogue j'imagine, à celui du revenant auquel ses proches, passant au travers, ne disent plus bonjour.

Un autre attrait de ce Salon enchanté, c'est sa confiance dans le destin, sa certitude aussi que tout le monde trouvera tôt ou tard un appartement, petit certes, mais possédant telle disposition intérieure permettant aux décorateurs d'appliquer leurs innovations esthétiques. A ma connaissance, jamais on ne trouve dans un immeuble de type courant, ces refends, ces pittoresques asymétries, ces dégagements, ces emplacements de portes et de fenêtres, ces placards aptes à suppléer à mille carences, ces degrés intérieurs, ces soupentes, ces perspectives. Aux Arts ménagers toute cuisine est un petit nid, tout living-room accepte d'intégrer ce petit nid à son élégance personnelle, et il n'est pas un fourneau qu'on ne prendrait pour une coiffeuse, le jour où l'on reçoit quelques amis. Cela dit, cet optimisme trouve des expressions heureuses, dans l'art de superposer et de compresser. Les meubles, c'est le cas de le dire, rentrent adroitement dans des murs d'une docilité et d'une solidité à toute épreuve ! Et un peu partout renaît un charmant oublié, le rotin. Il me rappelle ces salons à la campagne qui craquaient au soir tombant, et qui poursuivaient jusque très avant dans la nuit, de grêles conversations d'arthritiques.

### *Chaumières et châteaux.*

Le troisième attrait du Salon des Arts ménagers, c'était pour moi l'Exposition des Antiquaires et décorateurs, placée sous un signe susceptible d'intéresser un très grand public et de stimuler l'imagination des exposants. Nous vîmes ainsi une reconstitution de « pièces » pour des personnages de roman. Nous vîmes aussi une reconstitution de pièces pour ces personnages très réels que sont nos grandes vedettes. Cette année, le thème le plus vague gouverne l'exposition qui s'intitule : « De la Chaumière au Château. »

Dans la brève et très intelligente introduction qu'il consacre dans le catalogue à cette... disons à cette erreur, Frédéric Dupont fait judicieusement observer, qu'en changeant de mains, la fortune a placé dans beaucoup de châteaux, des propriétaires qui les dégradent, et dans les chaumières, de nouveaux pauvres qui en font de charmantes résidences. Dans son esprit, toutefois, chaumières et châteaux se situent encore et toujours à la campagne.

Or c'est bien la dernière chose à laquelle les antiquaires ont songé! Apparemment, la campagne pour eux n'est qu'une indication scénique comme au théâtre. « Au premier acte, la scène représente le salon des Lanturlu. Par une fenêtre on aperçoit des arbres. » La réalité, la beauté de la nature les nécessités qu'elle impose, les licences qu'elle autorise, sont remarquablement et continuellement absentes de ces demeures prévues pour l'apparat mais jamais pour le plein air ni le repos. De ces demeures où salons et salles à manger se succèdent avec une opulence stéréotypée et les inévitables similitudes de l'ennui. Tout ou presque y est Louis XIV, les damas (blancs de préférence) abondent, les vers ont respecté les boiseries, et des tapis fabuleux recouvrent des dallages dont ils ne sauraient manquer (je me permets de le signaler en passant) de pomper l'humidité.

Des plantes certes, mais exotiques! Des fruits? Mais de préférence des bananes et des ananas qui sont comme on sait la gloire de nos vergers! Tout est décor, décor et décor. Aucun effort pour relier ces pièces à la vie rurale. Aucune relation entre l'intérieur et l'extérieur. Impossible d'imaginer que l'on rentre avec des souliers boueux, que l'on pose distraitement un sécateur sur le coin d'un meuble, que la pluie et le froid entrent par la fenêtre quand on oublie de la fermer. Aucun coin d'intimité, pas même près de la cheminée (allumer du feu, fi quelle horreur, cela ternit les chenets!) Sur le mur, des soies finement plissées, à seule fin sans doute que s'y blotissent la mite et l'araignée! Des couleurs trop tendres que le soleil dévore. Des perses glacées, et glacées est le mot. Des meubles de musée enfin, comme si chaque demeure était un Versailles mais un Versailles, sans Trianon et surtout sans hameau.

Et les chiens, ces indispensables compagnons de la vie rurale? Que deviennent-ils dans cette aventure, les chiens? Imagine-t-on leurs pattes sur les parquets de bois précieux, sur les dalles poncées et huilées, leur poil sur les damas? Et leur os bien aimé (un peu pourri comme de juste) déposé devant les canapés recouverts de satin?

Une toute petite lueur d'espoir dans cette pompe funèbre. Une grange aménagée allait-elle fleurer le grand air et le foin? Que non! son nouveau propriétaire ayant transporté là, sous forme de tapis, bois dorés, sculptures, miroirs et tableaux, le meilleur de ses biens!

La grange m'ayant trahie, le secours me vint d'une cuisine et d'un grenier. Une folle cuisine telle qu'on eût pu la concevoir pour Louis XVI, si ce monarque, au lieu de tourner du bois eût préféré tourner des sauces. Mais quelle jolie manière d'utiliser les innombrables assiettes dépareillées, et les pots anciens qui s'accumulent peu à peu dans l'ombre des placards. Quant au grenier ou plus exactement, quant à ce coin de grenier rempli de pendules, il rejoint la vérité par je ne sais quoi de délicieux dans l'absurde qui évoque, les aimables maniaques, les charmants amateurs décriés par leurs proches, et ces collectionneurs inoffensifs mais inspirés, qui se réfugient où ils peuvent pour fuir la famille et les

visites. Ce n'est pas que j'aime particulièrement les pendules. Mais un grenier plein de pendules... quelle plaisante halte. Il me semble que là, le temps me paraîtrait moins long que sous les lambris dorés des rez-de-chaussée. En quittant les Arts ménagers je pensai aussi que l'Exposition Chaumière-Château fait bon marché de cette transition heureuse qu'est une simple maison bourgeoise rurale, comme il s'en trouve précisément des milliers dans nos bourgs. Ni châtelaines, ni paysannes, et dont le mobilier n'est gouverné par aucune obsession de grandeur, mais simplement par le bon sens, et par la connaissance des saisons.

*Courts*

Après ma promenade aux champs tels que les décorateurs les conçoivent, je jugeai qu'un peu de grand air me ferait du bien et j'en cherchai dans le livre le plus éloigné de ce que j'aime en général. Les *Aventures d'un joueur de tennis* par Gentien. Peut-être cherchai-je involontairement mes propres souvenirs du temps où, à Richmond et Hampstead Heath, je jouais moi-même, et d'ailleurs fort mal.

Mais après quelques pages, je ne pensais plus qu'à ce livre vraiment charmant et rare, et qui possède le mérite, plus grand encore, de la modestie et de l'esprit d'équipe. Car il ne s'agit pas d'une égoïste et monotone biographie. Ce n'est pas non plus le manuel technique du parfait joueur de tennis. C'est l'histoire vivante et je dirais presque « touchante » d'un sport qui valut à la France des triomphes. Et c'est surtout le portrait des grands joueurs, des champions et championnes qui portèrent nos couleurs très haut et très loin.

Le sport, pensai-je, impose à nos yeux des images, et à notre mémoire des noms, mais nous savons peu de choses sur la réalité humaine de la personne située derrière ces images et ces noms. Tel degré d'adresse, de force, de résistance, d'endurance, de courage, cela ne représente qu'une partie de la personnalité, la partie physique. Or il y a une morale, une psychologie, une sensibilité qui nous échappent ou qui se résument en quelques actions et réactions souvent spectaculaires. Gentien rend au tennis l'hommage de nous montrer ce qu'étaient les grands joueurs disparus et ce que sont nos équipes actuelles. Cela se lit avec fierté, avec émotion, avec une impatience d'en savoir davantage. Et pour cette raison ce n'est pas un livre destiné à la seule catégorie des amateurs de tennis. Ne serait ce que l'évocation de Suzanne Lenglen, et nous abordons à ces « Mémoires » hors cadre qui classent le narrateur, et enrichissent d'images durables tous ceux qu'il entraîne dans ses confidences.

GERMAINE BEAUMONT.

## *PROMENADE*

### MUSIQUES DU DÉSERT

Les Maures, ces errants, lorsqu'ils se posent, ont un sens délicat de l'intimité. Le soir, sous l'abri poétique de la tente, voile ancrée un moment sur l'immensité du sable, ils savent composer une discrète harmonie avec la douceur des tapis et des peaux d'agneau, les sombres gammes des couleurs, la grâce des gestes, le parfum d'encens qui brûle sur le réchaud de cuivre, le plat de couscous d'orge auquel nous portons la main tous ensemble, « comme des frères, » selon l'ordre du Coran, les rites minutieux du thé où nous retrouvons le plaisir raffiné et les symboles amicaux des Chinois, et la conversation paisible, courtoise, qui s'oriente si aisément vers la musique et la poésie.

Ainsi, au printemps dernier, passions-nous des heures inoubliables, chaque soir, sous la tente de l'interprète En-Nâji, poète du Brakna. Devant nous, se déroulaient à l'infini les dunes de Nouakchott, pâles et couvertes d'euphorbes argentées. En cercle, accroupis, ou accoudés aux coussins de cuir, lettrés ou simples bergers, guerriers, étudiants, tous se taisaient, le visage tendu, les yeux brillants, dès que notre hôte, sitôt le repas terminé, murmurait quelque vieille poésie arabe. Alors, sa femme Moulla, arrière-petite-fille de l'illustre Seddoum-ould-Ndiartou qui, le premier, au Tagant, fixa les règles de la musique maure, prenait sa harpe et se préparait à chanter.

★

Poésie et musique sont inséparables. A l'exception des longs poèmes classiques de genre sérieux, la plupart des vers sont destinés à être chantés, et non récités, par les griots et griotes, sortes de troubadours, libres ou attachés aux campements seigneuriaux.

Avec plus ou moins de talent et de succès, on est musicien de père en fils, enfermé dans la caste des griots d'où l'on ne peut guère s'évader. Assez curieusement, ces griots, joie et orgueil des campements, centre attractif de toutes les fêtes, sont néanmoins tenus tout en bas de l'échelle sociale. « Méfie-toi de l'*igiou*, dit le proverbe, sa langue est cachée sous sa barbe comme la vipère dans l'herbe. » Pour trouver l'origine de cet ostracisme, il faut peut-être remonter aux conquêtes religieuses des Almoravides dont les chefs puritains avaient interdit la musique et les danses.

Aujourd'hui encore, si l'on s'amuse des griots, chanteurs, conteurs, bouffons, on les méprise pour leur arrogance, leurs quêtes

tenaces, leur duplicité, leurs intrigues, la légèreté de leurs femmes. On redoute leurs satires blessantes autant qu'on brigue leurs louanges ; pour s'épargner les unes et obtenir les autres, on comble le chanteur de cadeaux proportionnés à son influence. M. A. Leriche (1) raconte qu'au début du XIXe siècle, Bakar, émir du Tagant, tenait tant à son griot le fameux Seddoum-ould-Ndiartou, qu'il lui avait accordé, outre ses dons personnels, le droit de percevoir une dîme sur toutes les caravanes et d'exiger un mouton par an de chaque membre de la tribu émirale Idaouich, ce qui, à l'échelle saharienne, représentait une assez belle fortune !

Mais nous n'avons à nous occuper ici que du plaisir certain que nous procurent ces artistes du désert.

Pour accompagner leurs chansons, ils se servent d'instruments construits tantôt par eux-mêmes, tantôt par les forgerons. Celui des hommes, le *tidînît*, est une sorte de petite guitare en bois léger d'*adres*, à long manche de cuivre richement orné de découpes d'argent. Le joueur tient le *tidînît* horizontalement contre sa poitrine et en fait vibrer les quatre cordes de crin au moyen d'un onglet d'os fixé à son index par une bague de cuir. Le *tidînît* peut être plus ou moins grand. Celui que la famille Seddoum tient de son ancêtre Ali Khedja est célèbre sous le nom de « la Puissante ».

L'instrument des chanteuses, celui de Moulla, est l'*ardîn* qui dérive, simplifié, de l'ancienne harpe égyptienne. Sur une demi-calebasse, une peau crue, décorée de dessins bénéfiques, forme tambour. Par une échancrure de la peau, passe un long manche de bois muni de clefs dont l'extrémité inférieure repose, coiffée d'une coquille, sur le fond de la calebasse. Des cordes en nerfs d'autruche et de chameau, en nombre variable, de onze à vingt, sont tendues entre les clefs et un chevalet de bois fixé horizontalement au milieu du tambour. La main gauche de la musicienne effleure les cordes. D'un mouvement souple du poignet où tintent les bracelets, la main droite frappe tantôt de la paume et tantôt du bout des doigts, la peau tendue dont la vibration fait grelotter une lamelle glissée sous le chevalet et que terminent deux plaques ciselées, ourlées de maillons d'argent. Musique fluide, aux notes légères, coulante comme la chute de gouttes d'eau.

★

Un concert maure est une suite de poèmes chantés dont les genres se succèdent en ordre immuable, dans quatre modes musicaux.

On débute par le *karr*, mode des chants religieux, graves ou allègres. Voici, par exemple, une poésie que l'on chantera sur un des thèmes du *karr* :

*J'aime le voisinage du Prophète!*
*L'ami du Prophète, Ali,*
*A frappé un adversaire.*

(1) LERICHE, A., Instruments de musique maures et Griots. *(Bull. I.F.A.N* XII, 1950, n°3).

*Son glaive a traversé cavalier et cheval.*
*Il est entré si profondément dans le sol*
*Qu'une nappe d'eau souterraine a jailli!*
*J'aime le voisinage du Prophète!*

On continue dans le mode *fâgou*, celui des chants guerriers excitant le courage des combattants et l'orgueil de la tribu. Ainsi chantait la griote que Mohammed-Fall, neveu de l'émir du Trarza, ramenait en croupe sur son méhari blanc :

*Les chevaux, la nuit et le désert le connaissent.*
*Quand les percuteurs parlent,*
*Il n'écoute pas les balles*
*Et, s'il combat, c'est son ennemi qui tombe.*
*Nous te souhaitons la bienvenue!*
*Tu es brave, tu es terrible, tu es courtois et généreux.*
*Tu es Mohammed-Fall, fils de Sidi, fils de Mohammed-Fall,*
*Fils de Mohammed-Habib,...*

Le troisième mode, la *sennima*, fait appel à la sensibilité, à l'amour de la nature, à la tendresse heureuse :

*O Zmeïlet Legtouta, te voilà,*
*Après le temps où je te connus prospère!*
*L'abondance te faisait belle et tes habitants*
*Vivaient une vie heureuse.*
*Mais ce qui fait surtout que je t'aime,*
*O Zmeïlet Legtouta, c'est la rencontre*
*Que j'ai faite avec celle qui cause mes tourments.*
*Je la vis, hésitante dans sa marche gracieuse,*
*Au campement des Ahel Beytat*
*Qui te fréquentaient, ô Zmeïlet Legtouta!* (1)

Et le quatrième mode, le *beïgi*, ou le *bteït*, qui termine le cycle, sert à exprimer les thèmes amoureux, les angoisses et les tristesses de la passion. On pourrait chanter dans ce mode les vers de Mohammed-ould-Heddar pleurant le départ de sa bien-aimée.

*Désœuvré et loin de toute gaieté,*
*Accroupi auprès d'une* sabta, (2)
*Mes larmes coulent toute la nuit.*
*J'endure ainsi une grande peine,*
*O Dieu! bien dure à supporter,*
*Mais l'homme doit subir sans plaintes*
*Les épreuves de la destinée.* (3)

La concordance entre la forme poétique et le mode musical est rigoureuse.

Chaque mode peut être interprété dans la Voie noire, de tradition nègre, ou dans la Voie blanche, plus ancienne, d'origine arabe, que préfèrent les auditeurs raffinés.

(1) Trad. Ahmed-Bâba-ould-Miské.
(2) *Sabta :* Touffe d'une haute graminée.
(3) Trad. Abd-el-Aziz-ould-Bokar-Bâ.

Enfin, chaque mode a trois tonalités : majeure, intermédiaire, ou « tachetée », et mineure, et groupe des airs que les musiciens peuvent varier à leur gré. Les plus connus, devenus des modèles classiques, portent des noms rappelant soit le pays ou l'événement qui les a inspirés — la Rencontre, la Foudre, du *fâgou*, le Décampement et l'Égyptien, du *beïgi* — soit le griot qui les a composés — la belle cantatrice Fâla, l'Entrée-de-Boueïbou, du *beïgi*. Le plus souvent, ce nom souligne de façon pittoresque l'idée suggérée par la musique : les Sauterelles, la Petite-Maladroite, du *karr*, les Coqs et la Marche-de-la-Jument-Rzama, du *fâgou*, les Longues-chevelures-des-Hommes et le Tambourinage-de-la-Fille-de-Beïbân, de la *sennima*.

★

Moulla chantait, son voile relevé sur sa bouche. Sa belle voix, aiguë ou grave, tour à tour, tantôt s'élançait et tantôt sombrait dans un murmure guttural qui semblait l'écho de sa propre chanson.

On peut goûter chez les Maures bien d'autres moments de poésie et de musique que ces concerts intimes que j'aimais plus que tous autres, sous la tente d'En-Nâji et de sa femme. La brousse et les villages sont pleins de musiques qui s'élèvent, le soir, des terrasses ou filent, la nuit, sous le bord des tentes. Toutes sortes de musiques : la mélopée solitaire du berger qui s'accompagne d'une longue flûte d'écorce, le grincement d'insecte de la petite guitare et le vrombissement de l'arc musical des paysans noirs, les sons assourdis de la *daghamma*, courge allongée, vidée, séchée, décorée, qui soutiennent le chant mélancolique d'une femme désœuvrée.

La manifestation la plus pittoresque, celle qui satisfait l'œil bien plus que l'oreille de l'étranger dont on célèbre la visite, c'est le grand *héoul* de fête. Devant la tente seigneuriale, la coupe géante du *tobeul* en bois de baobab, résonne lourdement au milieu des parades guerrières, des danses et des chœurs. Les coups de feu crépitent au passage du visiteur. fusils et bâtons tournoient dans les airs. Parfois, des chevaux blancs marqués au henné l'entourent d'une fantasia. Debout, en large cercle, les négresses chantent ses louanges, battent des mains en cadence et poussent des youyous aigus, modulés comme des trilles d'oiseaux. Lorsque le visiteur a pris place au centre de la tente, tout ce vacarme s'assagit et s'éloigne, et, sur le seuil, les griots commencent leur concert.

Les Français nomment habituellement ces beaux *héoul* d'un mot nègre, le *tam-tam*, qui en réalité s'applique au tapage que l'on peut faire en frappant un tambour ou tout autre ustensile sonore.

Les serviteurs noirs apportaient à l'*héoul* des chorégraphies, des pantomimes et des chants d'origine nigérienne, soudanaise, sénégalaise ; ils entouraient les chanteurs, danseurs, lutteurs d'une foule frénétique, bleue et brune, scintillante de verroteries, d'ambre, d'amulettes et d'anneaux d'argent. Leur libération et leur départ ont porté un coup fatal à ces grands *héoul* qui réunissaient parfois plus d'un millier d'acteurs. Un peu de la joie du désert est partie

avec eux. A présent, il faut aller bien loin dans la brousse pour retrouver le reflet appauvri des fêtes d'autrefois.

★

Je me souviens d'une nuit où j'ai pu saisir toute vive, dans la pureté du dénuement, cette passion des Maures pour la poésie et la musique.

Le convoi de camions qui nous emmenait de Nouakchott au Sénégal s'arrêta vers 2 heures du matin près d'un chantier de la Piste. Le chef des manœuvres était Salek, un tributaire de l'Adrar, un petit homme trapu, vif, qui accourut au-devant de nous pour nous conduire à sa pauvre tente de chiffons. Les femmes, à demi réveillées, se hâtèrent d'étendre des nattes et un tapis de gazelle à l'abri de sacs de mil entassés. Lasses, meurtries, glacées, comme ils nous semblèrent bons, cet humble gîte, ces fourrures, ce feu que le vent marin échevela bientôt dans la nuit !

Tous les Maures du chantier et du convoi étaient venus se serrer en cercle autour de la flambée où Salek avait déjà posé une bouillloire. La joie de l'hospitalité brillait sur sa figure rieuse.

— On va faire beaucoup de thé !

Le sien, le nôtre, qu'importe ! L'essentiel était que l'on fût nombreux à le boire ensemble.

C'était comme une embellie au cœur de la nuit, du mauvais temps, du vent de sable, de la misère. Par la grâce de ce thé, il n'y avait plus d'étrangers, mais un groupe humain et fraternel.

Quelqu'un demanda à Salek de chanter. Aussitôt, il s'abandonna à son propre plaisir autant qu'au plaisir de ses hôtes. Allongé sur la natte, le buste soulevé sur son coude, la tête renversée face au ciel, il chanta le *kârr* religieux, le *fâgou* guerrier, les poèmes p'amour, en frappant négligemment le rythme du bout des doigts sur la boîte à sucre.

Une dernière fois, nous entendîmes les chansons nostalgiques de Qaïs, le berger d'Arabie qui, chassé par le père de la jeune fille avec laquelle il avait grandi parmi les troupeaux, devint le Fou-de-Leïlah. Il devint aussi poète. Les chants qu'il improvise pour sa bien-aimée, il les confie aux vents, aux fleurs légères, aux graines ailées de la brousse. Il capture des oiseaux et des gazelles et leur murmure ses vers amoureux pour que, délivrés, ils aillent les répéter à Leïlah.

Et, autour de nous, il y avait tant de silence, une si vaste solitude, un vide si profond qu'il semblait que, seuls, les vents, les oiseaux et les antilopes avaient pu apporter ces chansons d'Arabie jusqu'à ces pauvres gens que leur écho transfigurait. Une sorte d'extase voluptueuse rayonnait de Salek sur les Maures qui l'écoutaient, les yeux clos, ou le regard fixé sur le chanteur. Ils n'étaient plus des manœuvres ni des mécaniciens pliés aux durs travaux des machines et de la route. Il n'y avait plus de route, de camions, de haillons crasseux et de guitoune en lambeaux. Il n'y avait plus que le désert éternel et ses nomades. La magie des mots et des sons avait rouvert en eux les écluses du rêve. Ils

étaient redevenus libres et, sur leur méhari, ils cheminaient dans la brousse, de puits en puits, à la recherche des grandes tentes de laine où attendent « les belles filles aux lèvres noires ».

Tous ces concerts et ces fêtes traduisent à leur façon, naïve ou savante, brutale ou raffinée, l'âme sentimentale et nostalgique du nomade. Bien longtemps encore, il restera passionnément attaché à une musique et à une poésie traditionnelles où il trouve, depuis tant de siècles, son expression, son élan et son refuge.

ODETTE DU PUIGAUDEAU.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

*L'Administrateur* : Maurice BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1953. 64548.

# BULLETIN D'ABONNEMENT

*à remettre à votre libraire ou à renvoyer à la Librairie PLON*

**8, RUE GARANCIÈRE - PARIS-VIᵉ**

*Je soussigné (nom et prénom)* ______________________

*adresse :* ______________________

*déclare souscrire un abonnement de 6 mois — 1 an (1) à la Revue de* **LA TABLE RONDE** *à partir du*

*N° de* ______________________

*Je vous adresse le montant en : chèque bancaire — mandat-poste — mandat-carte — chèque postal Paris* 4379 (1).

*A* ____________, *le* ____________

SIGNATURE

TARIF D'ABONNEMENTS

| | SIX MOIS | UN AN |
|---|---|---|
| | — | — |
| — France et Union Française.......... | 930 fr. | 1 800 fr. |
| — Étranger.......................... | 1 080 fr. | 2 100 fr. |

Prière de joindre la somme de 20 francs et une ancienne étiquette à toute demande de changement d'adresse et un timbre pour la réponse à toute demande de renseignements.

(1) Rayer les mentions inutilisées.

Nous acceptons les Bons de Livres U. N. E. S. C. O. en règlement du montant des abonnements.

La liste des Pays participants et des Organismes distributeurs est donnée dans les Nᵒˢ de Janvier-Avril-Juillet et Octobre de chaque année de la Revue *LA TABLE RONDE*.

# BONS DE LIVRES

# U. N. E. S. C. O.

★

**TARIFS ABONNEMENTS : 6 mois 3,09 dollars — 1 an : 6 dollars.**

★

*Les bons de livres sont en vente dans les pays suivants :*

| | |
|---|---|
| **ALLEMAGNE :** | **Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, Buechelstrasse 55, Bad Godesberg bei Bonn.** |
| **AUTRICHE :** | **Aussenhandelsstelle für Buch und Graphik, Grünangergasse 4, VIENNE I.** |
| **BIRMANIE :** | **The Secretary, National Commission Secretariat, Government of Burma, 545-547 Merchant Street, RANGOON.** |
| **CAMBODGE :** | **Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse, PHNOM-PENH.** |
| **CEYLAN :** | **The Secretary, National Commission for U.N.E.S.C.O., Ministry of Education, COLOMBO.** |
| **ÉGYPTE :** | **Ministère de l'Éducation, Administration de la culture générale, LE CAIRE.** |
| **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE :** | **Unesco Office, U. N. Building room 2201, NEW-YORK 17 N. Y. (Tél. Plaza 4-1234).** |
| **INDE :** | **Ministry of Education, NEW DELHI 3.** |
| **INDONÉSIE :** | **Ministère de l'Éducation et de la Culture, Djalan Tijlatjap 4, DJAKARTA.** |
| **IRAN :** | **Commission nationale iranienne pour l'U.N.E.S.C.O., Avenue du Musée, TÉHÉRAN.** |
| **IRAQ :** | **Ministère de l'Éducation, BAGHDAD.** |
| **ISRAËL** | **Dr G. J. Ehrlich, Import Licensing Office, Ministry of Education and Culture, HARIRYA.** |
| **ITALIE :** | **Commissione nazionale dell'U.N.E.S.C.O., Villa Massimo, Via di Villa Massimo, ROME.** |
| **LAOS :** | **Commission nationale pour l'U. N. E. S. C. O., Ministère de l'Éducation, VIENTIANE (Royaume du Laos).** |
| **PAKISTAN :** | **The Minister of Education and Industries (Education Division) Government of Pakistan, KARACHI.** |
| **ROYAUME-UNI :** (Colonies et Territoires sous tutelle Britannique). | **U.N.E.S.C.O. Book Coupons, c/o Book Tokens Ltd., 28 Little Russell Street, LONDRES W.C.I.** |

| | |
|---|---|
| **SYRIE :** | **M. le Secrétaire de la Commission nationale syrienne pour l'U. N. E. S. C. O., Ministère de l'Éducation, DAMAS.** |
| **THAILANDE:** | **Commission nationale thaïlandaise pour l'U. N. E. S. C. O., Ministère de l'Éducation, BANGKOK.** |
| **TURQUIE :** | **M. le Directeur de la Bibliothèque nationale, Milli Kütüphane Müdürlügü, YENISEHIR-ANKARA.** |
| **UNION SUD-AFRICAINE :** | **The secretary, Department of Education, Arts and Science, New Standard Bank Buildings, PRÉTORIA.** |
| **VIET-NAM :** | **Commission nationale pour l'U. N. E. S. C. O., Collège Gia-Lon, rue Legrand de la Liraye, SAIGON.** |
| **YOUGOSLAVIE :** | **M. le Secrétaire de la Commission nationale de la République populaire fédérale de Yougoslavie pour l'U. N. E. S. C. O., Moskovska 51, BELGRADE.** |

*

# POSTES DE COOPÉRATION SCIENTIFIQUE DE L'U.N.E.S.C.O.

(*Vendent des bons de livres pour les pays suivants :* Afghanistan, Arabie Saoudite, Birmanie, Ceylan, Chine, Corée, Égypte, Inde, Indochine, Indonésie, Irak, Iran, Israël, Japon, Jordanie, Hachemite, Liban, Pakistan, Philippines, Syrie, Thaïlande, Turquie).

| | |
|---|---|
| **ASIE MÉRIDIONALE :** | **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., Université de Delhi, DELHI, Inde.** |
| **ASIE ORIENTALE :** | **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., Bâtiment des Nations Unies, 106 Whangpoo Road, CHANGHAI, Chine;** *et* **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., Bâtiment des Nations Unies, Padre Faura, MANILLE, Philippines.** |
| **ASIE SUD-ORIENTALE :** | **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., Merdeka Selatan II Pav., DJAKARTA, Indonésie.** |
| **MOYEN-ORIENT** | **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., 8 Sh. el Salamlik, Garden City, LE CAIRE, Égypte;** *et* **Poste de coopération scientifique de l'U. N. E. S. C. O., Istanbul Teknik Universitesi, Gümüssuyu, ISTANBUL, Turquie.** |

LES GRANDES ÉTUDES HISTORIQUES

JACQUES CHASTENET
de l'Institut

## ÉLISABETH Iere
## REINE D'ANGLETERRE

L'étrange destinée de la fondatrice de l'Angleterre moderne et toute une époque revivent sous la plume de Jacques CHASTENET. Il éclaire le mystère de cette reine partagée entre ses devoirs de souveraine et ses rêves de femme.

**Un volume 650 frs.**

FRANZ TOUSSAINT

## JEAN GIRAUDOUX

Un livre enchanteur dans lequel l'auteur évoque des souvenirs qui permettront à ceux qui n'ont pas connu Jean Giraudoux, de découvrir l'homme caché sous l'écrivain, d'entendre sa voix.

**Un volume 450 frs.**

LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD - PARIS

PLON

*Romans :*

THYDE MONNIER

**FRANCHES - MONTAGNES**

**III**

# LE GRAND COURBE

**450 fr.**

RAFAEL SANCHEZ MAZAS

# PEDRITO DE ANDIA

***" Un Grand Meaulnes espagnol "***

**Traduit de l'espagnol par Bernard LESFARGUES**

*Collection " FEUX CROISÉS "* **570 fr.**

*Essai :*

ALDOUS HUXLEY

# LES DIABLES DE LOUDUN

**Traduit de l'anglais par Jules CASTIER**

***" Hystérie et Sainteté "*** **690 fr.**

*Histoire :*

RÉMY

# PROFIL D'UN ESPION

***La sinistre et curieuse figure de MASUY***

**570 fr.**

GÉNÉRAL MENU

du Cadre de Réserve

# LUMIÈRE SUR LES RUINES

**Les combattants de 1940 réhabilités par un de leurs chefs**

**795 fr.**

DANIEL-ROPS

# LE PORCHE DU DIEU FAIT HOMME

***Chartres***

**Nombreuses photographies de Noël LE BOYER** **795 fr.**

PLON

LES ÉDITIONS DE
*LA TABLE RONDE*

JACQUES LUSSEYRAN

# ET LA LUMIÈRE FUT

## UN AVEUGLE VOUS PARLE DU BONHEUR

LA REVUE DE *LA TABLE RONDE* A PUBLIÉ EN FÉVRIER SOUS LE TITRE, *MON ROYAUME*, LE PREMIER CHAPITRE DE CE LIVRE QUI CONSTITUE UN DOCUMENT SANS PRÉCÉDENT DANS NOTRE LITTÉRATURE

*Un volume in-16. Coll. Vermillon . . . . . . 540 fr.*

DIFFUSION CHAIX

Robert Laffont

*Vient de paraître en français dans la collection*

PAVILLONS

*dirigée par Armand PIERHAL*

# LES AILES DE LA COLOMBE

*un roman aussi important que*

LES AMBASSADEURS

*dans l'œuvre de*

**HENRY JAMES**

Traduit par
Marie Tadié

Un vol. : 975 fr.

## *PRIX HUBERT GILDAS*

*décerné par*

**L'ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS COMBATTANTS**

*a été attribué à*

PIERRE-ANDRÉ GUASTALLA

*pour son*

# JOURNAL

1940-1944

Préface de Gabriel MARCEL

*« Le livre que P.-A. Guastalla laisse après lui traverse le monde mortel d'un élan de vie continue. »*

André Rousseau.

In-16 — 390 fr.

PLON

**PLON**

## Collection « Feux Croisés »

*Ames et terres étrangères*

### JOYCE CARY

# MISSIÉ JOHNSON

*Traduit de l'anglais par Yvonne DAVET*

Johnson, jeune nègre du Nigeria, a bénéficié d'un semblant d'instruction européenne. Il est employé par l'administratiou britannique. Il s'achète une femme belle, mais réfractaire à la civilisation. Il la pare de tissus magnifiques, boit, fanfaronne, vole et fait la fête en toute occasion, en sorte qu'il perd sa place, et devient employé de bazar. Renvoyé pour vol une fois de plus, il finit par tuer un marchand, est condamné à mort et exécuté dans des circonstances extrêmement particulières...

Ce bref résumé ne peut donner qu'une idée fort sommaire de la valeur exceptionnelle d'un livre dont l'intérêt réside essentiellement dans une psychologie très sûre et très originale. Qu'il s'agisse des Noirs, candides et cyniques à la fois, de « Missié Johnson » lui-même ou de l'anglais Rudbeck, son chef, constructeur de routes enthousiaste, tous les personnages sont campés dans une rare sûreté et une humanité profonde, un humour pétillant ou secret et le grand talent de Joyce Cary n'est pas sans rappeler parfois celui de Richard Hughes *(Un cyclone à la Jamaïque)* et de E. M. Forster *(Le Plus long des voyages)*.

**In-16, 320 pages. . . 600 fr.**

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

**PLON**

**STOCK**
*publie :*

**JACQUES VIVENT**

**OLIVIER**
**OU**
**LE REFUS PASSIONNÉ**
roman

*Un frémissant amour de jeunesse*

**KIKOU YAMATA**

**LA DAME DE BEAUTÉ**
roman

*Vie et mort au Japon*

**MARTIN A. HANSEN**

**LE MENTEUR**
roman

Avant-propos de Lucien MAURY

*Un roman danois digne des grands noms de Kierkegaard et d'Andersen*

**HENRY BESTON**

**LA MAISON**
**AU BOUT DU MONDE**

Préface de
M. CONSTANTIN-WEYER

*Une année de vie sur les dunes du cap Cod, au nord des États-Unis. Un livre qui passionnera tous les amis de la nature*

CARLO
**COCCIOLI**

" Un astre nouveau dans notre ciel d'Europe ". J. MADAULE

LA DIFFICILE ESPÉRANCE

**Le roman de l'amour et de la haine**

" Coccioli a traité son sujet avec une parfaite décence, même quand il joue la difficulté " (R. KANTERS)

330 Fr.

**Ed. du ROCHER**

LE JEU

**Le roman de la terre et du sang**

" C'est le meilleur des romans de Coccioli, le plus étrange, hermétique même à bien des égards, et le mieux réussi comme œuvre d'art ". (M. BRION)

450 Fr.

**PLON**

LE CIEL ET LA TERRE

**Le roman de la vocation sacerdotale**

" Depuis les grands romans de Bernanos, non, je ne crois pas avoir rien lu de pareil ". (A. HOOG).

" Le roman catholique le plus puissant et le plus complet qui ait paru ce dernier demi-siècle ". (F. WEYREGANS).

570 Fr

**PLON**

FABRIZIO LUPO

**Le roman de l'homosexualité**

"Un livre bouleversé de vie, ce monde mi-visionnaire, mi-onirique, a su nous imposer sa violence, son faste, sa charge d'autorité ". (D. ARBAN)

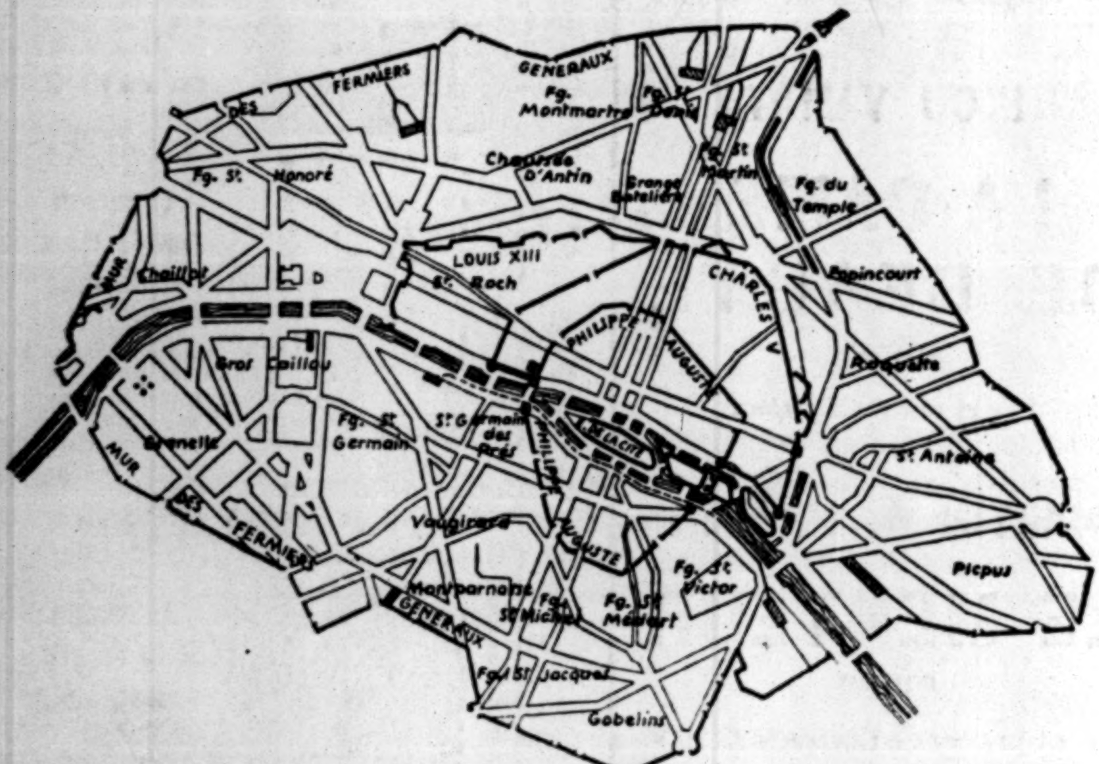
690 Fr.

**LA TABLE RONDE**

m **JACQUES HILLAIRET**

# ÉVOCATION
# DU VIEUX PARIS

## RUE PAR RUE, MAISON PAR MAISON




Tome I : 680 pages.
38 plans et illustrations.

Tome II : 720 pages.
44 plans et illustrations.

CHAQUE VOLUME : broché 1 740 fr. — cartonné 2 000 fr.

## LE DEUXIÈME TOME (LES FAUBOURGS) VIENT DE PARAITRE

*De Chaillot* (à l'Ouest) *à Picpus* (à l'Est) *et du Faubourg Saint-Denis* (au Nord) *à Montparnasse* (au Sud).

**LES ÉDITIONS DE MINUIT,** 7, rue Bernard Palissy - PARIS 6e
LIT. : 17-16. — C.C.P. ; 18043.

*Printed in France.*

PRIX DU NUMÉRO : 170 fr.

N. M. P. P.

# LA TABLE RONDE

*REVUE MENSUELLE*

★

*Rédaction et Administration :*

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE — PARIS (6e)

Téléphone : DAN. 04-50



COMITÉ DE RÉDACTION

M. François MAURIAC,

MM. Gabriel MARCEL, Jean MISTLER, Thierry MAULNIER, Jacques DUHAMEL, Charles ORENGO, Roland LAUDENBACH.

*Secrétaire général :* Jean LE MARCHAND.


TARIF DES ABONNEMENTS :

voir le bulletin d'abonnement en fin de volume.

**A l'étranger les dépositaires généraux suivants se chargent de prendre les abonnements à la Revue « LA TABLE RONDE » dans la monnaie du pays.**

**ARGENTINE : Éditorial Victor Leru : Calle Cangallo 2233, BUENOS AIRES**
**Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.**

**AUSTRALIE : Librairie Angus & Robertson — 89, Castlereagh St., SYDNEY.**
**Abonnement, un an : livres St. : 2,16 Sh**

**BELGIQUE : Agence et Messageries de la Presse, 14, 22, rue du Persil. BRUXELLES.**
**Abonnement de six mois, francs belges : 195; un an, francs belges : 357.**

**BRÉSIL : Intercambio Franco Brasileiro Ltd : Caixa Postal 5728, SAO PAULO.**
**Abonnement de six mois, cruzeiros : 130; un an, cruzeiros : 250.**

**CANADA : Palatine limitée : 1460 avenue Union à MONTRÉAL.**

**CHILI : Librairie Française : Estado 36, Casilla 43 D, SANTIAGO.**
**Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.**

**COSTA-RICA : Libreria Atenea, Apartado 147 — SAN JOSÉ.**

**ÉGYPTE : Cité du Livre : 2, avenue Fouad Ier à ALEXANDRIE.**
**Abonnement de six mois, piastres : 108; un an, piastres : 210.**

**ÉTATS-UNIS : French and European Publications, Inc 610 Fifth Avenue. NEW-YORK 20, N. Y.**

**FINLANDE : Librairie Akateeminen Kirjakauppa à HELSINKI.**

**GRANDE-BRETAGNE : Anglo French Literary Services, 72, Charlotte Street, LONDON W. I.**
**Abonnement de six mois, shillings : 25 un an, shillings : 47,6.**

**HAITI : La Maison du Livre : 20, rue Roux à PORT-AU-PRINCE.**
**Abonnement de six mois, dollars : 3,50; un an, dollars : 6,60.**

**HOLLANDE : Librairie Meulenhoff, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM C.**

**LIBAN : Librairie Antoine Naufal B. P. 656, BEYROUTH.**

**NICARAGUA : Librairie Rivas à RIVAS.**
**Abonnement de six mois, cordobas : 21; un an, cordobas : 40.**

**PORTUGAL : A Bibliofila : 102, Rua da Misericordia, LISBONNE.**

**SUÈDE : Librairie Fritzes, Fredsgatan, 2à STOCKHOLM.**
**Abonnement de six mois, couronnes suédoises : 20,55 un an, couronnes suédoises, 39,90.**

**SUISSE : La Palatine, 6, rue de la Mairie à GENÈVE.**

**TURQUIE : Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi-Beyoglu à ISTANBUL.**
**Abonnement de six mois, livres turques : 10,80 un an, livres turques : 21.**

Tous les manuscrits destinés à la Revue « Table Ronde », doivent être adressés à la LIBRAIRIE PLON, 8, rue Garancière - Paris (6e)

*La Revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés.*
*Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.*


Tous droits de reproduction réservés.


**Pour l'utilisation des bons de l'UNESCO voir les numéros de janvier, avril, juillet, octobre.**

PLON

*" Mes personnages m'ont insensiblement mené du roman au théâtre. "*

JULIEN GREEN

# SUD

*pièce en trois actes*

de

## JULIEN GREEN

*donnée actuellement au*

Théâtre de L'ATHÉNÉE

In-16. 420 fr.

*Édition originale illustrée.*

Il reste quelques exemplaires numérotés sur alfa.
1 800 fr.

PLON

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

PLON

MARQUIS DE WAVRIN

# CHEZ LES INDIENS DE COLOMBIE

L'auteur de ce récit de voyage a parcouru la Colombie avec une petite caravane d'indigènes, seul Blanc lui-même, n'ayant que de rares contacts avec les autorités régionales, les colons espagnols, etc. Il a traversé la forêt, les hauts plateaux, les côtes et les marécages; a approché les pêcheurs de perles, les Noirs, descendants d'esclaves, les métis, les Indiens surtout, auxquels il s'est particulièrement intéressé. Ce « reportage vécu », bourré d'anecdotes curieuses, d'histoires extraordinaires, est en même temps un documentaire vivant sur les pratiques indiennes, la sorcellerie, la polygamie, les cérémonies rituelles. L'un et l'autre passionneront les amateurs de voyages et d'exotisme, en même temps qu'ils les instruiront sur un pays et une race fort mal connus.

In-8° soleil avec 24 hors-texte
sous couverture illustrée. 690 fr.

PLON

Guy DUPRÉ

# Les FIANCÉES sont FROIDES

*"Voici l'aube d'un grand talent"*
JULIEN GREEN

La Presse unanime confirme la naissance d'un écrivain :

LE FIGARO LITTÉRAIRE LE MONDE COMBAT CARREFOUR ARTS LES NOUVELLES LITTÉRAIRES PARIS-PRESSE SAMEDI-SOIR

**JEAN BLANZAT**

*Le livre, pourtant, ne sent pas le moins du monde, l'inspiration livresque. Il est au contraire juvénilement audacieux et plein de véhémence. D'une certaine façon, d'ailleurs, c'est un livre de combat, un défi porté à l'adversaire, dans une bataille littéraire. Ce débutant est plein de dons. Il sait créer son univers propre et, déjà, l'imposer. Il semble hardi et ferme; qu'il revienne ou non sur ses pas, il serait étonnant qu'il ne fît pas une œuvre véritable.*

**ROBERT COIPLET**

*Voici un livre auquel je souhaite de plaire et de toucher le public. Poète, je vois ainsi M. Guy Dupré. Écrivain aussi. Romantique comme on l'était quand on souffrait du désaccord de la vie sans chercher sa vengeance dans la bassesse. Que les lecteurs lui soient favorables.*

**DOMINIQUE ARBAN**

*Naissance d'un grand écrivain... ce livre est peut-être et surtout une incantation à des fins d'exorcisme.*

**ROGER NIMIER**

*Le premier roman de Guy Dupré (qui a vingt-cinq ans) compte deux cent-cinquante-trois pages, dont chacune est excellente et se lit avec le plaisir que donnent le charme, l'inattendu, et, en même temps, l'assurance du style.*

**JACQUES BRENNER**

*Ce roman marque les débuts d'un véritable écrivain.*

**ROBERT KEMP**

*Je ne crois pas qu'il y ait une phrase de banale, une platitude, une facilité, dans ces deux-cent-cinquante pages. Comment s'en séparer ? M. Guy Dupré est lui et quelqu'un. Une tête en feu..,*

**KLEBER HÆDENS**

*Un livre qui n'est pas dans le ton réaliste, sordide et obscène, qui était à la mode ces dernières années. Avec ou sans Prix Goncourt, on espère qu'il ira loin.*

**ROBERT KANTERS**

*Le talent de M Dupré est d'avoir raconté son histoire d'une manière parfaitement décente : son mythe de la séparation des sexes se développe adroitement, et toujours sur un grand ton.*

**PLON**

LES GRANDES ÉTUDES HISTORIQUES

JOSEPH CALMETTE
de l'Institut
et
HENRI DAVID

SAINT BERNARD

Précurseur de l'idée européenne, véritable « patron des Nations Unies », SAINT BERNARD domine le moyen âge occidental. Une personnalité exceptionnelle, qui, avec pour seule arme son éloquence, a bataillé dans toute l'Europe.

Un volume 600 frs.

RAYMOND ESCHOLIER

UN AMANT DE GÉNIE
VICTOR HUGO

Cet ouvrage, consacré à la vie intime, et à toutes celles qui aimèrent le grand poète, offre à ses admirateurs de nombreuses lettres d'amour et des carnets réservés jusqu'à ce jour inédits.

Un volume 1.200 frs.

LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD - PARIS

PLON

SIMONE WEIL

# CAHIERS

II

De son vivant, Simone Weil ne publia ni ne songea à publier de livres. A côté des ouvrages « achevés » qu'elle a laissés, et dont certains ne sont d'ailleurs rien d'autre que des extraits de ses cahiers de notes, l'auteur de *La Pesanteur et la Grâce* a laissé également une grande quantité de réflexions, notes, pages de journal, ébauches, qui n'étaient pas destinées à être publiées telles quelles, mais que le haut intérêt qu'à suscité sa pensée oblige à livrer au public sans retouches ou remaniements artificiels.

Ce deuxième tome des Cahiers de Simone Weil, contient notamment d'importantes réflexions sur la pensée et la métaphysique orientales.

**Collection " L'ÉPI "**

In-16 avec 2 illustrations hors texte. Sur son feuillet recto-verso. 720 fr. (baisse comprise.)

150 exemplaires numérotés sur alfa mousse. 1 350 fr. (baisse comprise.)

50 exemplaires numérotés sur pur fil. 2 700 fr. (baisse comprise.)

**Du même auteur :**

**CAHIERS.** Tome I. Collection « l'Épi »........ 375 fr.

**LA PESANTEUR ET LA GRACE.** (31e m.). 495 fr.

PLON